

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA

Departamento de Sociología III (Sociología de la Educación)



TESIS DOCTORAL

La situación de la música clásica en España: de la transición a la actualidad

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Amaia Larráyoiz Iribarren

Directores

**José Ramón Torregrosa Peris
Inge Schweiger Gallo**

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA SOCIAL



TESIS DOCTORAL

LA SITUACIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA EN ESPAÑA: DE LA
TRANSICIÓN A LA ACTUALIDAD.

Memoria presentada para optar al grado de Doctor por

AMAIA LARRÁYOZ IRIBARREN

Bajo la dirección del

Catedrático Emérito Dr. JOSE RAMÓN TORREGROSA PERIS

Y la Dra. INGE SCHWEIGER GALLO

MADRID, 2015



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA SOCIAL

La situación de la música clásica en España: de la Transición a la actualidad.

Amaia Larráyoiz Iribarren

Tesis Doctoral dirigida por

Dr. José Ramón Torregrosa Peris

Dra. Inge Schweiger Gallo

Madrid, 2015

A mis padres,
Rosa y Miguel Ángel.

Agradecimientos.

Esta tesis no hubiese sido posible sin la inestimable colaboración de los entrevistados, que son el núcleo esencial de la investigación y me prestaron una generosa e incomparable experiencia. Gracias a José Luis, Miguel Ángel, Lola, Jacinto, Adelino, Manuel, Pilar, Julián, Luis, Cristóbal, Antonio, M^a Dolores, Marisol, Maribel, Trinidad, Emilio, Víctor, Emilio, Rogelio y Arturo. Gracias por vuestro tiempo, vuestra comprensión y vuestra sabiduría.

También quiero agradecer a mis tutores, José Ramón Torregrosa Peris e Inge Schweiger Gallo su apoyo, su guía, su paciencia y sus inestimables consejos. Mi agradecimiento también a Sagrario Ramírez Dorado, docente e investigadora del Departamento de Psicología Social, por su orientación, su interés y sus recomendaciones metodológicas. A Carmen Torreblanca, profesora de la Escuela Superior de Canto de Madrid, de quien además de aprender mucho y haber disfrutado con sus clases, me regaló su tiempo y me facilitó el contacto con muchos de los entrevistados. A Bea y a Daisy por su colaboración desinteresada. Y al grupo de investigación *Musyca* por compartir sus experiencias y por su estímulo intelectual.

Por último, a mi familia, mis mecenas, mi apoyo y mi refugio, sin los que nada hubiese sido posible. Gracias a Rosa, Miguel Ángel y Miguel Ángel jr. Y a mi familia elegida, gracias a Raúl y a Marta.

RESUMEN	1
ABSTRACT	4
INTRODUCCIÓN	9
1.- Introducción	10
1.1.- Antecedentes.....	13
1.2.- Antecedentes: la Psicología Social de la Música.....	27
1.3.- Antecedentes: la situación de la Sociología de la Música en España	31
1.4.- La Sociología de la Música: Problemas y retos de futuro	42
1.5.- Justificación. La inserción de esta tesis en el contexto de la Sociología de la Música en España.....	45
CONTEXTO SOCIO HISTÓRICO.....	48
LA MÚSICA CLÁSICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX.....	48
2.- Contexto socio-histórico: La música clásica en la España del siglo XX...	49
2.1.- Introducción	49
2.2.- Los antecedentes: el siglo XIX.	52
2.3.- El inicio del siglo XX.	54
2.4.- La música tras la Guerra Civil española.	57
2.5.- De la Comisaría de Música al INAEM. El paso de la Dictadura a la Democracia.....	67
2.6.- La educación musical en España.	71
2.7.- Otros factores relevantes: el público, la financiación y la difusión de la música clásica gracias a la tecnología.....	82

MARCO TEÓRICO, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	86
3.- Marco teórico. El proceso de cambio social dentro de la teoría de cambio de valores de Ronald Inglehart	87
4.- Objetivos.....	105
4.1.- Objetivo general de la investigación	105
4.2.- Objetivos Específicos e Hipótesis.....	107
5.- Metodología	110
5.1.- Fases del análisis	110
5.2.- El análisis cualitativo: metodología.	111
ANÁLISIS.....	134
6.- La música clásica en cifras. Análisis cuantitativo.....	135
6.1.- Introducción	135
6.2.- Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural (1998-1999).....	143
6.3.- Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2002-2003..	147
6.4.- Anuario 2007-2009. Anuario SGAE Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales.....	150
6.5.- Anuario de Estadísticas Culturales 2010	153
6.6.- Anuario 2010. Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales.....	162
6.7.- Anuario 2011. Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales.....	164
6.8.- Anuario 2012. Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales.....	170
6.9.- Anuario 2013. Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales.....	177

7.- La música clásica en palabras. Análisis cualitativo.....	186
DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS Y CONCLUSIONES.....	334
8.- Discusión de los resultados	335
9.- Conclusiones	366
9.1.- Limitaciones de la investigación.	375
9.2. Perspectivas de futuro y nuevas vías de investigación.....	380
BIBLIOGRAFÍA	388
ANEXOS	409
Anexo 1: Siglas y abreviaturas utilizadas.....	411
Anexo 2: Relación de Orquestas por CCAA	414
Anexo 3: Transferencia de las competencias de Educación.....	419
Anexo 4: Cronología de la legislación educativa en España.....	420
Anexo 5: Tabla comparativa de los precios de la música clásica y del deporte.	422
Anexo 6: Reconstrucción histórica de los grupos de influencia en el contexto musical del s. XX en España	425

RESUMEN

La situación de la música en España: de la Transición a la actualidad

La Sociología de la Música clásica en España es un amplio campo de conocimiento, y lo es en varios sentidos. De una parte, es un objeto de investigación novedoso; y por otro, y como consecuencia de lo anterior, hay pocos investigadores trabajando en la materia, a pesar de que algunos de los grandes sociólogos ya prestaron atención al arte y más específicamente a la música (como Weber (1977), Simmel (2003), Durkheim (2002), Bourdieu (2004, 2005, 2008), etc.). Actualmente, la Sociología de la Música es una disciplina en desarrollo que ofrece un interesante y atractivo campo de investigación. Este trabajo trata de contribuir al conocimiento de esta disciplina, describiendo las principales líneas que dibujan la situación de la música en España a lo largo del siglo XX, circunscrito al ámbito de la música clásica.

Para España, el siglo XX contiene importante hitos políticos que tienen consecuencias en todos los niveles de la vida social: político, económico, social, cultural y también musical. El principal objetivo de esta investigación es encontrar las causas de la situación actual, cuáles son los factores que nos han llevado a este estado, cuáles son las debilidades, los puntos fuertes, en qué sentidos podemos mejorar, etc. Para sumergirnos en esta realidad se han utilizado diferentes metodologías que permiten un mejor y mayor acercamiento a nuestro objeto de estudio.

El cuerpo de la investigación está dividido en cinco capítulos. El primer capítulo está dedicado a la introducción; en el que se hace un resumen de los principales autores y tendencias en Sociología de la Música. Se ha utilizado la

clasificación de Noya, del Val y Muntanyola (2014) para presentar las teorías y los autores de forma estructurada. Actualmente, no existe ningún manual que recopile las principales teorías y contribuciones de los diferentes autores a lo largo de la historia de la disciplina. Para una mayor contextualización del estudio, se ha incluido un segundo capítulo dedicado al contexto histórico, centrado en los factores históricos que han afectado a la música, a sus instituciones, su educación, su organización, sus estructuras creativas, etc.

El tercer capítulo contiene el marco teórico, basado en la teoría de cambio de valores de Inglehart (1991, 1997, 2005, Inglehart & Welzel, 2006). Este capítulo incluye, además, los objetivos y la metodología de la investigación. En el cuarto capítulo se desarrollan los análisis, tanto cuantitativo y como cualitativo. El análisis cuantitativo está basado en los datos que ofrecen la *Sociedad General de Autores y Editores* (SGAE) y del *Ministerio de Cultura* (MCU) sobre música. El análisis cualitativo se ha realizado en función de los datos recogidos en entrevistas abiertas realizadas a veinte expertos, tratando de abarcar todo el universo musical, desde compositores, intérpretes, agentes musicales, hasta profesores de música de todos los niveles. El análisis cualitativo es un punto axial de este trabajo, puesto que proporciona una información novedosa, muy extensa e interesante sobre la música en España.

El quinto capítulo está dedicado a los resultados del análisis, y a la compilación y reflexión sobre las principales conclusiones derivadas de los análisis del capítulo anterior. Las conclusiones apuntan a la importancia central de la educación musical y de la existencia de infraestructuras, como factores que habilitan y facilitan la existencia y desarrollo de la música en cualquier sociedad. Asimismo, la educación es la clave para expansión y socialización en los nuevos valores postmodernistas (Díez Nicolás, 1994, 2000, 2011; Inglehart 1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006). En las conclusiones también se subraya la importancia de la transmisión social de la música, que se observa a través de instituciones sociales como la familia o la tradición, unida a ciertos territorios y grupos sociales (bandas de música, coros, etc.). Es remarcable la importancia de la diversidad musical y la riqueza de la diversidad territorial de España, asociada a sus *Comunidades Autónomas* (CCAA). Otro importante asunto que emerge en las conclusiones es el tema de género, y resulta

Capítulo I. Introducción

relevante que la mayoría de los hombres entrevistados no lo considerasen en sus exposiciones, siendo una cuestión visible sólo para las mujeres. Existen otras relevantes conclusiones como la confrontación entre la música clásica y la música popular, la oposición entre el mundo rural y el urbano (reflejado también en la actividad musical) o la diferente consideración de la música con respecto a otras manifestaciones artísticas, como la pintura, el cine o la literatura. También se ha considerado el papel de la radio y su impacto como elemento de difusión de la música clásica. Finalmente, se realiza una reflexión sobre las limitaciones de la investigación y de las oportunidades que estas mismas limitaciones ofrecen para futuros trabajos.

.

ABSTRACT

Music in Context: Spain in the XX Century

Introduction

The sociology of music in Spain is a fertile area of study, for various reasons. Firstly, sociomusicology being a somewhat recent focus of investigation, there does not yet exist a large body of scholarship on the subject, neither locally nor at the international level. In addition, as there are relatively few researchers working in the field, there is plenty of ground as yet uncovered. It is true that some of the greatest sociologists (Weber, Simmel, Durkheim, Bourdieu, to name a few) have focused their studies on art, and more specifically on music. Notwithstanding their important research, it remains a fact that sociomusicology is a developing discipline, offering many attractive and under-exploited areas of research. This investigation is an attempt to dig into one spot in that wide open field, focusing on Spain, the twentieth century, and classical music.

The twentieth century was host to several significant political changes whose consequences touched all levels of Spanish life: the political and economic as well as the social, cultural, and artistic, including its music. The main objective of this investigation is to analyze our current musical climate by tracing it back to its source: What are the factors that have brought us to our present situation? What are the strengths and the weaknesses of our musical culture today? And finally, how can we use our knowledge of the past to improve our future?

We have used various methodologies in our investigation of the subject, beginning with a bibliographical approach, and followed by a quantitative exploration. The information provided by these two primary approaches has underscored the severe lack of data and recorded knowledge about music in

Spain. There are very few verifiable sources of quantitative information, and the data they do provide is, statistically speaking, rather poor. We had therefore to consider the possibility of taking a qualitative approach. The qualitative analysis, by contrast, yielded extensive and very interesting results, thanks in large part to interviews carried out with twenty experts in the field, who shared with us their life experiences. Our conclusions highlight the importance of education, and of the need to create and maintain an infrastructure for developing a strong musical culture, and ensuring its fundamental position in Spanish life.

Content

The body of the investigation is divided into five chapters. The introduction situates the study in the field of sociomusicology by summarizing the major trends in the history of the discipline. We have used the classification of Noya, del Val and Muntanyola (2014) to structure the theories and authors to whose work we referred. Academics such as Simmel (2003), Weber (1977), Adorno (2003, 2004, 2009), Hallbwachs (1939), and Elías (2004) have studied and written on the sociology of music; despite this, there is currently no published syllabus that compiles the writings of the principal scholars in the field. In this chapter we have also dedicated some lines to the social psychology of music and its contribution to the discipline, through authors such as Hargreaves (1997), as well as through those engaged in the study of social interaction like Paul Lopes (2002, in Noya, del Val & Muntanyola, 2014), Ron Eyerman (Eyerman & Jamison, 1997) and Vannini and Waskul (2006). The theoretical segment finishes with a compilation of existing publications on sociomusicology in Spain. We reflect in our conclusion on the problems and challenges for the future of sociomusicology, and consider the relevance of this thesis in the context of the current state of the discipline in Spain.

In order to achieve a more thorough contextualization of the study, we have added a second chapter dedicated to recent history, focusing on the effect of various historical events on music, its institutions, its education, its organization, its creative structures, etcetera. The third chapter contains the theoretical framework, based on the studies of Inglehart (1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006) on changing values within a process of social change. This chapter also lays out the objectives and methodology of our investigation.

The fourth chapter is dedicated to analysis, firstly quantitative and then qualitative. The quantitative analysis is based primarily on data culled from the records of the “Sociedad General de Autores y Editores” (SGAE) and the “Ministerio de Cultura” (MCU). The qualitative analysis is based on data collected in the twenty interviews which we conducted with musical experts of various specializations, from composers and interpreters, to managers, to music teachers at every level. The qualitative analysis is the axial point of this thesis, revealing as it does a great deal of compelling information about the evolution of music in Spain. From their insider’s perspective, the interviewees offered us much valuable information about historical process, illuminating events over the past century which profoundly affected musical creation, its institutions, and its place in our society.

The fifth chapter is dedicated to the results of our analysis, and to a reflection on its main conclusions. We also use this moment to deliberate on both the successes and the shortcomings of our investigation, focusing on the possibilities and the challenges for future studies to explore further the issues touched upon by this thesis.

Conclusions

We conclude by bringing our focus to the critical importance of musical education, and the need for effective infrastructure to make possible the

promotion and development of music within society. Education reveals itself to be paramount in the well-being of music and musical culture. In particular, education is key in the dissemination of the postmodernist values and ideas of our age (Díez Nicolás, 1994, 2000, 2011; Inglehart 1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006).

In Spain, the decay of musical education is continuous and startling. The recent educational reform proposed by the governing party “Partido Popular” (PP), and its cultural minister Jose Ignacio Wert, makes it possible to finish one’s entire secondary education without having had a single hour of music. This regresses us to the level of musical education in the predemocratic era, upon whose lack of musical activity every one of our interviewees remarked. On the other hand, enormous progress was made beginning in the late seventies and continuing throughout the following decade, with the fall of the dictatorship and the subsequent rise of democracy. New educational programs and the implementation of the municipal music schools were fundamental in developing a musical culture in Spain. In this investigation we also stress the importance of the social transmission of music through the family, and through traditions often linked to geography or social identity (community bands, choirs and orchestras, in schools, churches, etcetera). Spain boasts an exceptional richness in cultural diversity- each of its various “Comunidades Autónomas” (CCAA) has its particular musical heritage. A political organization which respects these historical autonomies has helped to bolster some traditional forms of music in Spain, evidenced for example by community bands in Valencia, or by choirs in the Basque Country, Navarra and Catalunya. The arrival of democracy brought about enhanced investment in the various CCAA, exhibited in part by the construction of new auditoriums, or the revitalization of existing theatres, in communities large and small. This in turn allowed for longer and more stable concert seasons, and more generally triggered an increase in musical activity throughout the country.

Another important issue that emerged from the qualitative analysis is that of gender. In general, the men interviewed did not consider this as an issue: it seemed to be visible only to women and to a very few men. In addition, there are aspects of the musician’s job which make it particularly difficult for a woman

who would wish to combine her work with family life. In actuality, the world of professional music is very predominantly male, with women in music experiencing systematic discrimination throughout history. Women are only in the majority when it comes to the education of young children. As a general rule (and extending to nearly every discipline), the older the student, the smaller the proportion of women involved in his or her education. However, in a somewhat curious inversion, music is often considered by society at large to be an activity for women. Coexisting, then, with the discrimination against women in the professional world, is a certain stigma against males, particularly in childhood and adolescence, who are dedicated to the serious study of music.

Other significant conclusions of our study concern the confrontation between classical and popular music, as well as between rural and urban musical activity. Despite, or along with, the aforementioned movements to strengthen regional culture, there exists a remarkable concentration of musical activity in two cities: Madrid and Barcelona. We also consider music's position in society in contrast with those of other arts, such as painting, cinema and literature, concluding that music is often undervalued, or simply unaccounted for. In addition, we discuss the introduction of radio as a means of diffusion for classical music.

Finally, we have reflected upon the limitations of our investigation. The pursuit of cogent information on our theme occasioned some difficulties that we point out in detail. These include the lack of exhaustive records in some regions of Spain, the need to interpolate information from additional fields within the musical universe, or our desire to pursue more deeply an international structured comparison. Above all, our research underscores the necessity of further investigations, in order to shed light into the many as-yet-dark corners upon which this thesis touches.

INTRODUCCIÓN

1.- Introducción

La Sociología de la Música ha sido una disciplina olvidada durante largo tiempo, a pesar de haber estado presente en el origen de la Sociología, de mano de autores como Max Weber o Georg Simmel. En España, dada la tardía institucionalización de la Sociología (Bouzada & Rodríguez Morató, 2008; García de León Álvarez, 1994; Giner, Lamo de Espinosa & Torres, 1998), la subdisciplina musical se ha incorporado como tema de estudio con cierto retraso y es en la actualidad cuando empiezan a despegar las investigaciones y el interés por esta materia.

La presente investigación tiene como objetivo revisar los factores que han incidido en el desarrollo de la música clásica en nuestro país, prestando especial atención al proceso de la transición democrática, entendido éste como un cambio del sistema político que afectó a todas las esferas de la sociedad, incluida la musical. Ante la falta de análisis previos al respecto, se ha considerado pertinente plantear un escenario general en el que exponer la situación actual de la música clásica en España, a partir del cual establecer cómo se ha llegado a dicha situación; para lo cual se han tratado de recoger los cambios que se han producido, sus causas, sus efectos y sus consecuencias. De esta manera, se pretende contribuir a un conocimiento más profundo de la música clásica en nuestro país e invitar a la reflexión de los implicados, tanto a nivel institucional, como profesional, para así poder establecer posteriormente pautas de actuación que contribuyan a mejorar aquellos aspectos que lo requieran y fomentar e intensificar los puntos fuertes.

La música clásica se entiende en esta investigación como toda aquella manifestación relacionada con la música compuesta con arreglo al

establecimiento tonal, desde el Renacimiento, con el inicio de las bases armónicas que tendrían su culminación en la figura de Bach y el establecimiento del sistema tonal, hasta 1900 y la disolución de la tonalidad (Piston denomina “práctica común”, hasta 1900 y “práctica individual” a las composiciones contemporáneas -Piston, 1998, pág. 447-), lo que también se ha denominado música “cultura”. No se ha optado por utilizar el término de música “cultura” dadas las connotaciones negativas que comporta, prefiriéndose el término “música clásica”, usado habitualmente en el lenguaje común y también en el ámbito académico. A pesar de formar parte de la definición de música clásica, para la elaboración de esta tesis no se han considerado las obras musicales en sí mismas, sino que se han tenido en cuenta, dentro del concepto de música clásica, otras manifestaciones como son actividades musicales (como los conciertos, recitales, etc.), las infraestructuras dedicadas a la música, la formación musical, los agentes dedicados a la música clásica que son los que componen el núcleo central de esta investigación (instrumentistas, solistas, coralistas, miembros de orquestas, bandas, profesores -de todos los niveles-, críticos, compositores, gestores culturales, directores, luthiers, etc.).

En el primer capítulo se realiza un acercamiento a la historia de la disciplina, que abarca desde las teorías clásicas hasta las principales corrientes actuales. Se incluye un apartado en el que se recogen algunas de las aportaciones elaboradas desde la Psicología Social. Más adelante, este recorrido por los trabajos de la disciplina se detiene en el ámbito nacional y se ofrece una reseña de la historia de la Sociología de la Música en nuestro país. Con la perspectiva que nos ofrecen las teorías expuestas, se hace balance sobre los puntos fuertes, los problemas sin resolver y los retos de futuro a los que se enfrenta la disciplina. En este contexto, se inscribe la justificación de la presente tesis. A continuación, se desarrolla una breve contextualización socio-histórica a la investigación, resultando una breve exposición de la historia social de la música clásica en España durante el siglo XX. No pretende ser una relación pormenorizada de todos los hechos relacionados con la música clásica que acaecieron en dicho periodo, pues excedería los límites de esta investigación. La intención de este apartado es la de proporcionar al lector un contexto con el que poder comprender mejor y más profundamente el resto del documento.

En el segundo capítulo se expone el marco teórico en el que se integra la investigación. Desde esa referencia teórica, se formulan los objetivos de la tesis y sus hipótesis. Una vez establecidos, se desglosa la metodología utilizada y se explica brevemente cuáles han sido las fases del análisis. Para la realización del análisis cualitativo se han efectuado una serie de entrevistas abiertas a diversos profesionales de la música clásica. En este apartado, se exponen los pormenores del diseño y aplicación del análisis, empezando por las características de la muestra seleccionada para la realización de las entrevistas. Después se describe cuál fue el planteamiento y posterior desarrollo de dichas entrevistas, así como las pautas seguidas para su transcripción. Por último, se explica cómo se ha llevado a cabo el análisis de las entrevistas a través de un análisis categorial, refiriendo los criterios seguidos en la categorización y análisis de las entrevistas.

El tercer capítulo corresponde a los análisis, tanto cuantitativos como cualitativos. El primer apartado está dedicado al análisis cuantitativo de los datos disponibles sobre música clásica (principalmente sobre la actividad musical, tanto globales como por géneros -música sinfónica, música de solista y de cámara, música coral, música de banda y rondalla-; a través de los datos de la Sociedad General de Autores y Editores –SGAE- y del Ministerio de Cultura –MCU-). Va precedido de una introducción en la que se exponen las fuentes de datos disponibles para cultura y música clásica en España. En ella se explica cómo ante la escasez y falta de diversidad de las fuentes de datos, se planteó la posibilidad de un análisis cualitativo, que constituye el núcleo de la investigación. Por su parte, el apartado cuantitativo sirve de marco para contextualizar el análisis cualitativo, completando la información aportada en la parte cualitativa. La segunda parte del tercer capítulo corresponde al análisis cualitativo, en el que se incluyen los análisis categoriales de cada una de las entrevistas realizadas.

El cuarto capítulo es el dedicado a los resultados, las conclusiones y discusión sobre el estado de la música clásica en España. Aquí es donde se comprueba la pertinencia de las hipótesis de partida a la luz de los datos obtenidos; se profundiza y reflexiona sobre los objetivos planteados en la investigación; se revisan las limitaciones de la investigación, y conforme a todo esto, se plantean nuevas preguntas, nuevas reflexiones y nuevas hipótesis que

abren otras vías de investigación a partir de las líneas planteadas. Este capítulo además pretende poner en relación estos resultados con la situación que actualmente vive la cultura en España a raíz de la crisis económica, que está afectando de manera dramática a muchos aspectos de la actividad musical.

El propósito final de esta investigación es analizar y aportar datos sobre la música clásica en un periodo temporal en el que ha recibido muy poca atención por parte de los estudiosos e investigadores.

1.1.- Antecedentes

El presente trabajo se inscribe, como se apuntaba en la introducción, dentro del interés de la Sociología por la Música, campo al que ya prestaron atención algunos autores considerados como los fundadores de la Sociología, como Georg Simmel o Max Weber. A pesar de los tempranos antecedentes y, como bien indica la entrada del “Diccionario de Sociología” (Giner et. al., 1998), “la definición científica y académica de la sociología de la música ha sido históricamente polémica y su desarrollo disciplinar ha resultado muy irregular” (pág. 516). La Sociología de la Música se ha desarrollado de forma discontinua y aún a día de hoy no posee un cuerpo teórico sintético como disciplina. Más bien se ha ido forjando con base en el interés personal que por ella han mostrado ciertos autores, que con sus estudios e investigaciones han contribuido a la formación de un cuerpo teórico aunque haya sido de manera disgregada. Para hacer un recorrido por sus antecedentes, utilizaremos como guía principal la clasificación que hacen Noya, del Val y Muntanyola (2014) en su texto sobre los paradigmas y enfoques en la Sociología de la Música.

Dentro de los diversos autores y perspectivas que existen en la Sociología de la Música, Noya, del Val y Muntanyola (2014) proponen una división de los enfoques en función del plano en el que operan: el plano macro, referido a grandes estructuras, procesos e instituciones sociales; el plano micro, relativo a interacción cara a cara; y el plano meso referido a redes y capital social. Además de esta división, los autores añaden otro apartado para los clásicos, otro para los clásicos contemporáneos, otro más en el que incluye los estudios culturales y postmodernos, y un último apartado en el que

incorpora los autores que por su peculiaridad denomina “inclasificables”. Dentro de los autores clásicos, Noya, del Val y Muntanyola (2014) consideran a Georg Simmel, Max Weber y Maurice Halbwachs, y dentro de los clásicos contemporáneos a Alfred Schütz, Norbert Elías y Theodor W. Adorno.

Georg Simmel (1858-1918) fue uno de los primeros autores que prestó atención a la música desde una perspectiva sociológica. La primera tesis que presentó para optar al grado de doctor, titulada “Estudios psicológicos y etnológicos sobre música” (1882), versaba sobre los orígenes de la música, el lenguaje y la sociabilidad. Ésta fue rechazada por su tribunal de tesis y se publicó póstumamente (Vernik, 2012). Simmel se interesó por la relación entre música y sociedad, entendiendo la música como una producción humana que formaba parte de las estructuras de las relaciones sociales. En sus análisis, influidos por la etnología comparativa, aborda temas como la confrontación entre el universalismo y el nacionalismo en la música, resaltando la importancia de la tradición y la herencia social en la composición y en los músicos de una determinada sociedad (Hormigos, 2012).

También Max Weber (1864-1920) se interesó por la música a lo largo de su carrera como sociólogo. Su principal trabajo sobre la música se titula “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música” y fue publicado como apéndice de su obra póstuma “Economía y Sociedad” (1977[1921]). En él, realiza un interesante análisis sobre el proceso de racionalización de la música unido a la evolución de la sociedad occidental. Dicho proceso de racionalización impregna todas las esferas sociales y, desde las estructuras sociales y económicas, se extiende también a la música. Este proceso de racionalización alcanza su máxima expresión en el ámbito musical con el establecimiento del sistema temperado de afinación¹. En esta evolución Weber

¹ En música, el temperamento igual (que no debe confundirse con el sistema justo de afinación) es el nombre común del sistema temperado de doce notas, que es el sistema de afinación más utilizado actualmente en la música occidental, y que se basa en el semitono temperado, igual a la doceava parte de la octava y de razón numérica igual a la raíz doceava de dos, con una amplitud interválica de 100 cents. Otros sistemas temperados iguales pueden dividir la octava en un número distinto de partes; todos ellos reciben el nombre genérico de temperamentos iguales, aunque el sistema de doce notas goza de la antonomasia respecto al término, por su profunda implantación y arraigo en la cultura musical clásica y popular, sobre todo desde el Romanticismo musical y más aún con la expansión durante el siglo XX de los instrumentos musicales electrónicos y la tecnología MIDI. El sistema temperado puede verse como una evolución del sistema de Pitágoras, que posee una quinta del lobo menor que las demás quintas en una coma pitagórica, evolución producida en el momento en que esta coma se

subraya la importancia de la tecnología y de cómo las innovaciones tecnológicas han ido modificando los usos y prácticas musicales y, en definitiva, la propia música occidental. De hecho, el proceso de racionalización musical lo divide en cuatro etapas diferenciadas tecnológicamente (Weber, 1977). La primera está relacionada con las creencias mágicas en las que se incluía la música, también denominada etapa de “estereotipación motivica”. En la segunda etapa se instauran las series más habituales de tonos y la música comienza a ser utilizada con fines puramente estéticos. En la tercera etapa se consolida el hexacordo² como base sobre la que se configura la escala, desarrollando el proceso de ordenación de los tonos que posteriormente se configura en el sistema de escalas. En la cuarta y última etapa se igualan los doce semitonos de la escala, facilitando las enarmonías y posibilitando la modulación (Weber, 1977). Además de la tecnología, la creación de los gremios artesanales marcó un antes y un después en la evolución de la música, así como la estandarización en la creación de instrumentos y el aprendizaje del oficio dentro de un gremio (Noya et al., 2014), y el consiguiente reconocimiento social que supuso para la actividad de los músicos (Hormigos, 2012). En suma, cabe destacar la aportación de Weber tanto por su originalidad como por su capacidad para indagar en las bases que permitieron la progresiva racionalización de la música clásica a través de la evolución del lenguaje musical y la notación, y cómo esto afectó a la música, alejándola de la irracionalidad y fortificando sus lazos de unión con el desarrollo de la sociedad occidental.

Dentro de la Escuela de Frankfurt encontramos a uno de los sociólogos más prolíficos en el campo, Theodor W. Adorno (1903-1969), quien ha dominado la Sociología de la Música europea durante largo tiempo. Son

reparte entre las doce quintas del círculo de quintas. Al hacer este reparto en fracciones iguales, cada una de las quintas del círculo pitagórico resultaría reducida en un doceavo de coma, un pequeño intervalo de 2 cents que recibe el nombre de “schisma”.

2 El hexacordo es la escala de seis sonidos, derivada de los tetracordos griegos, que existe desde el siglo XI con la teoría guidoniana de la solmisación es decir, a partir de la entonación de las sílabas del himno de San Juan Bautista. El hexacordo tiene tres géneros: el hexacordo natural (ut-re-mi-fa-sol-la); el hexacordo durum o del becuadro (sol-la-si-ut-re-mi); y el hexacordo molle o del bemol (fa-sol-la-si b-ut-re), con el fin de evitar la conjugación del tritono Fa-Si, tan temida por los medievales quienes la relacionaban con el demonio. Este sistema se practicó hasta el siglo XVIII (en Pérez Gutiérrez, 1985, pág. 160.).

numerosas sus publicaciones sobre música: “Filosofía de la nueva música” (2003[1975]), “Teoría estética” (2004[1970]), o “Disonancias. Introducción a la sociología de la música” (2009[1973]), además de un buen número de escritos y monografías musicales. Compositor, además de sociólogo y filósofo, su trabajo se enmarca dentro de la teoría crítica marxista. La obra de Adorno profundiza en la compleja relación entre música y sociedad, señalando los problemas que entraña la mercantilización de la música, así como sus usos en una cultura de masas. Su obra se inscribe en pleno desarrollo de la sociedad postindustrial; por eso sus análisis están muy determinados por la crítica a las formas de producción, reproducción, recepción, organización y consumo de la música. Tras los nuevos hábitos de consumo de la sociedad de masas se esconden, según Adorno, nuevas formas de represión, entre las que se encuentra el consumo de música (Noya et al., 2014). Desde este planteamiento, señala la problemática de la autenticidad de las obras de arte en función de su relación con la sociedad; de manera que según Hormigos aquella “música que consigue escapar de las garras de la cultura manufacturada, será una obra auténtica” para Adorno (Hormigos, 2012, pág. 81). Su crítica a las nuevas músicas y sus usos se hizo más cruda aún al analizar el jazz, al que consideraba como una nueva forma de dominación (Noya et al., 2014). Son muchos los autores que posteriormente han criticado a Adorno por el elitismo que destilan sus estudios; sin embargo, hay que restaurar a Adorno en su merecido lugar como uno de los autores más importantes de la Sociología de la Música, imprescindible por sus grandes aportaciones y numerosos trabajos, que han enriquecido la disciplina, y considerado como el gran sociólogo de la música culta³.

El otro autor que nos queda por considerar dentro de los autores considerados como clásicos en la clasificación de Noya, del Val y Muntanyola (2014) es Hallbwachs. Maurice Halbwachs (1877-1945) fue un sociólogo francés perteneciente a la escuela de Durkheim que falleció en un campo de concentración en Buchenwald. Aunque en sus trabajos no se dedicó especialmente a la música, este autor escribió un pequeño texto acerca de la

³ Son muchos los trabajos que han revisado críticamente la obra de Adorno como el de Kuspit (1975) o el de DeNora (2003), pero hay que tratar de restaurar el gran valor de la obra de Adorno y entenderla en el contexto en el que surgió.

memoria colectiva dentro del grupo social de los músicos (Hallbwachs, 1939). En dicha obra, analiza el colectivo de los profesionales de la música y como se crea en ellos la memoria musical, a diferencia de en otras personas sin conocimientos musicales, analizando el papel que en este proceso tiene el lenguaje musical, así como su creación en un proceso colectivo dentro del grupo social de los músicos, aludiendo a la idea de memoria colectiva que desarrolló más extensamente en su obra capital “La memoria colectiva” (2004[1950]).

Dentro de los autores clásicos contemporáneos destaca la aportación del sociólogo Norbert Elías (1897-1990), que desde su enfoque de la Sociología Histórica, realiza una interesante aproximación a la relación entre compositor y sociedad en su obra “Mozart. Sociología de un genio” (2002[1991]). En él analiza la figura de Mozart, su vida y sus composiciones, universo en el que se sumerge a través de su correspondencia privada. En esta obra profundiza en las disonancias que se producen en la vida y obra de Mozart debido a la convivencia de la sociedad aristocrática y la naciente burguesía, que influenciaron de manera decisiva su música al modificar las condiciones económicas y sociales en las que desarrollar su trabajo.

Dentro del plano micro se inscribe la corriente del “interaccionismo simbólico”, representado por autores como Alfred Schütz (1964, citado en Noya et al., 2014) o posteriormente Paul F. Berliner (1994, citado en Noya et al., 2014) o Valerie Ann Malhorta (1981, citado en Noya et al., 2014), aunque sin duda, el representante más notorio fue Howard Becker. Con su obra “Los mundos del arte” (2008 [1982]), Becker tomó la interacción entre diferentes actores dentro del mundo del arte como la base de sus estudios, fijándose en su funcionamiento en el ámbito de los Estados Unidos, de ahí las peculiaridades de ciertos planteamientos, ya que se encuentran sujetos a las características propias del mercado del Arte norteamericano. En la base de su análisis descansa la concepción de que la cultura y la estructura social se relacionan a través de hechos concretos. Así, Becker se detiene principalmente en las características propias que identifican la profesión del músico o del artista, como la producción, la distribución y el consumo. Otras aportaciones teóricas relevantes dentro de los enfoques micro son las realizadas por Ron Eyerman, quien establece la exploración de la dimensión cognitiva de los

movimientos sociales como un axioma fundamental de su análisis, como se puede observar en su análisis sobre la acción colectiva plasmado en su libro "Music and Social Movements. Mobilizing traditions in the twentieth century" (1997), publicado junto con Andrew Jamison. En él, los autores profundizan en la interacción que se produce entre los movimientos sociales y el cambio cultural utilizando como material de análisis la música popular americana del siglo XX (Eyerman & Jamison, 1997).

Siguiendo la clasificación de Noya, del Val y Muntanyola (2014), en el plano meso incluyen los estudios de teorías de redes y capital social, y aquellos ámbitos de la llamada Sociología relacionar. En esta categoría se incluyen a autores como Charles Kadushin (1976, citado en Noya et al., 2014) que prestó atención a las comunidades de artistas o Hackerthorn (citado en Noya et al., 2014), que analizó las redes sociales en torno al género jazzístico.

Según Noya, del Val y Muntanyola (2014), el plano de los análisis macro ha estado dominado por los enfoques funcionalistas más conservadores hasta los años sesenta como, por ejemplo, Alphons Silbermann (1962; Riedel, 1964). En su libro, Silbermann (1962) establece una serie de principios básicos para la investigación en la Sociología de la Música. Repasa las contribuciones de otros autores como Adorno, Honigsheim o Mueller a través de los cuales profundiza en la perspectiva sociológica y amplía las aplicaciones prácticas (Riedel, 1964). Consciente de las aproximaciones desde otras disciplinas, Silbermann define conceptos básicos sociológicos para facilitar la comprensión de otros investigadores (Riedel, 1964). En el segundo capítulo, Silbermann (1962; Riedel, 1964) establece una definición de la Sociología de la Música apuntando cinco principios epistemológicos sobre los que la disciplina debe trabajar, que son: primero, la caracterización general de la estructura y la función de la organización socio-musical como un fenómeno que, para satisfacer sus necesidades, proviene de la interacción de individuos en grupos; segundo, determinar la relación que existe entre las organizaciones socio-musicales y los cambios socioculturales; tercero, análisis estructural de los grupos socio-musicales desde el punto de vista de la interdependencia funcional de sus miembros, el comportamiento de los grupos, cómo se constituyen y el efecto de los roles y normas establecidas dentro de dichos grupos, así como el ejercicio de sus mecanismos de control; cuarto, establecer una tipología de grupos

basada en funciones; y quinto, una previsión práctica y planificación de los cambios necesarios en la vida musical (Silbermann, 1962; Riedel, 1964). Como críticas al trabajo de Silbermann (1962), Riedel (1964) plantea la arbitrariedad en la selección de algunos ejemplos y definiciones, así como la profusión de información con escasos ejemplos y mínima elaboración. A pesar de lo cual, es una de las contribuciones más importantes sobre los grupos socio-musicales dentro de la Sociología de la Música.

También en el plano macro Noya, del Val y Muntanyola (2014) sitúan a Niklas Luhmann (2005), que desde la teoría de sistemas analizó el arte como otro sistema social. En él, Luhmann aplica los principios básicos de su teoría de sistemas al arte, como un sistema social contenido dentro de la sociedad (Luhmann, 2005), al igual que hizo con otros sistemas, sobre la economía, la ciencia y el derecho. Por otro lado, también dentro del plano macro se estima que la Sociología marxista prestó poca atención a la música, a excepción de Kurt Blaukopf o el propio Theodor W. Adorno. El sociólogo y musicólogo Kurt Blaukopf (1988) realizó un análisis de cómo la evolución social afectó al desarrollo de la música occidental, especialmente en el nacimiento de las nuevas organizaciones sociales. Para Adorno (2009) una de las aportaciones más interesantes de Blaukopf es que inauguró una prolífica vía de investigación al establecer una conexión entre la Sociología de la Música y la acústica.

En la línea weberiana y con el foco puesto en las instituciones se inscriben, según Noya, del Val y Muntanyola (2014), los trabajos de Pierre-Michel Menger (2001, 2003, 2009) que versan sobre la música como profesión en Francia. En su libro sobre la paradoja del músico, publicado en 1983 y reeditado en 2001, Menger analiza las profundas transformaciones que han tenido lugar en la segunda mitad del siglo XX modificando tanto la creación como el consumo musical (Menger, 2001). En el contexto de la confrontación entre la música contemporánea y la música clásica, Menger analiza las leyes de mercado y la acción de las instituciones y centros de enseñanza musical que orientan su desarrollo; las condiciones diferenciales en las que viven los compositores e intérpretes, y cómo afecta eso a la creatividad, planteando la cuestión de fondo: ¿cuál es el precio de la libertad creativa en la actualidad? (Menger, 2001). Para Menger (2009) la creación es un acto de trabajo y como tal debe ser concebido el arte, como un trabajo. Además, compara el esfuerzo

creativo con la investigación científica, señalando los paralelismos que existen entre ambas disciplinas –el proceso creativo- científico, la innovación, formas de trabajo en equipo, la valoración de los resultados artísticos o científicos por parte de la comunidad de profesionales, la continua citación y referencia a otros autores, etc. (Menger, 2009). En su análisis incorpora características propias de la postmodernidad como la incertidumbre, a la que considera el motor de la creación o de la innovación (incertidumbre estratégica, denominada por Menger). Así, en este libro expone un cuadro teórico para el análisis de la acción en el horizonte de la incertidumbre, aplicado al Arte (Menger, 2009). Otros trabajos a los que apuntan Noya, del Val y Muntanyola (2010a) dentro de la atención a las instituciones son los realizados por Alfred Willener (1997, citado en Noya et al., 2014) sobre la jerarquización en las orquestas. Sobre la vocación de los músicos de orquesta y también desde la órbita francesa, ha investigado Pauline Adenot (2008, 2010), confrontando las disonancias entre la formación del músico y su posterior ejercicio profesional en el que se produce un desencantamiento, no sólo en el ejercicio profesional sino también en la posición social de los músicos. En España, siguiendo la línea de la investigación de Menger en Francia, cabe destacar el trabajo de Arturo Rodríguez Morató (1996) sobre los compositores en España. En él, Rodríguez Morató (1996) analiza a través de una serie de entrevistas la situación de los compositores españoles, su condición social, en el contexto de cambio de la sociedad española.

Otro autor que se ha convertido en un referente indispensable en la Sociología de la Música ha sido Pierre Bourdieu (1930 - 2002). Dentro de su prolífica producción sociológica, son varias las obras en las que Bourdieu analiza el arte, como “Las reglas del arte” (1995), “Cuestiones de sociología” (2008), o “La distinción” (2004). En general, los estudios de Bourdieu se centran en el consumo de arte y en descubrir cuál es la posición de la música en la estructura social. En sus análisis denuncia el elitismo de la música culta. El trabajo de Bourdieu, al estar restringido a Francia, pierde cierta validez explicativa al aplicarlo a otros contextos. Pero no por eso deja de tener un gran valor, más aún si se tiene en cuenta la escasez de investigaciones en la disciplina.

También centrado en el consumo, se encuentra el trabajo de Richard A. Peterson (1997, citado en Noya et al., 2014) pero esta vez aplicado al campo del *country*. Plantea el concepto del “omnívoro cultural”, relativizando la importancia de la clase social y otros condicionantes del gusto musical en contraposición a Bourdieu. Como discípulos de Peterson, caben destacarse a Dowd (2002, citado en Noya et al., 2014) o Lena (2004, citado en Noya et al. 2014). Anterior a Peterson y pionero de esta corriente es Paul J. DiMaggio (1982, 1987, 1997), que trabajó desde un enfoque neoinstitucionalista. De entre sus trabajos son reseñables aquellos en los que aborda la extensión e institucionalización de la alta cultura en Estados Unidos (1982), examinando los procesos de creación de fronteras culturales, y cómo se extiende el modelo de la alta cultura al teatro, la ópera y la danza (1992). Además, DiMaggio (1987) elabora su propia teoría acerca de cómo se produce la clasificación en el arte, para lo cual, analiza las relaciones entre la estructura de los patrones de consumo y la producción de arte, así como la manera en que se clasifican los género artísticos. En su análisis articula un sistema de clasificación artística en torno a cuatro dimensiones: la diferenciación, la jerarquía, la universalidad y la resistencia de los límites establecidos (DiMaggio, 1987).

En la categoría de autores inclasificables los autores (Noya et al., 2014) incluyen a Tia DeNora (1995, 2003, 2005 [2000]), a Christopher Small (1999[1977], citado en Noya et al, 2014) y a Simon Frith (1980, citado en Noya et al., 2014), este último considerado el referente y pionero dentro de los análisis de música popular y más concretamente el referente más ilustrativo de la sociología del rock. Estos autores denominados por Noya, del Val y Muntanyola (2014) como inclasificables comenzaron a desarrollar sus trabajos en el contexto de los emergentes Estudios Culturales (Cultural Studies) y sobre la postmodernidad en los años ochenta. Desde entonces y hasta ahora, los Estudios Culturales se han convertido en el enfoque dominante dentro de la Sociología de las Artes y de la Cultura. El auge de este enfoque, habitualmente centrado en la música popular, es una de las razones por las que en la actualidad la música clásica a ocupar un lugar secundario como temática de estudio. Asimismo, en esta categoría de inclasificables también se incluyen los trabajos de Hall (1977; Hall & Jefferson, 2000 en Hormigos & Cabello, 2004b) y Willis (1974, 1978, en Hormigos & Cabello, 2004b) sobre las subculturas

juveniles del rock, además de la teoría del “actor red”, en la que la tecnología ocupa una posición esencial. La teoría del “actor red” defiende que la tecnología tiene tanta capacidad de agencia como el ser humano (Noya et al., 2014). Dentro de esta teoría destacan los estudios de Antoine Hennion en los que observa cómo los nuevos medios de reproducción han revolucionado las formas de recepción de la música clásica (Hennion, 2002). Hennion es uno de los pocos sociólogos que en la actualidad trabaja sobre música clásica. Este sociólogo de origen francés ha publicado numerosos artículos y libros sobre Sociología de la Música, de entre los que destaca “La pasión musical” (2002). En esta obra, Hennion (2002) expone su concepción de la Sociología de la Música, en el que la mediación se convierte para él en un factor fundamental dentro del mundo musical. Por mediación entiende todos aquellos factores que median, valga la redundancia, en el proceso que va desde la concepción de la obra musical hasta su reproducción (intérpretes, instrumentos, soportes, etc.). Según explica el propio Hennion (2002), su análisis surge del “paralelismo entre la mediación musical, como modelo de construcción colectiva de un objeto y el modelo simétrico propuesto por el análisis social de las artes visuales” (2002, pág. 16). Además de ésta que es su obra principal, Hennion también ha realizado otras investigaciones dentro del campo de la enseñanza musical. En el ámbito institucional ha encabezado una investigación encargada por el Ministerio de Cultura francés sobre los conservatorios que dio origen al libro “Les conservatoires et leurs élèves” (1983). En el marco de su interés por la enseñanza musical se inscriben otros trabajos suyos, como “La musique et l’accusation: pour une ethnologie du solfège” (1988a) en el que realiza un estudio etnográfico sobre la enseñanza musical sirviéndose para ello de una serie de cuestionarios; investigación en la que también desarrolla la idea de la mediación como factor central que interviene en la producción y reproducción musical. A partir de este estudio, nace su libro “Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l’enseignement musical” (1988b) en el que profundiza y trata de desentrañar los factores explicativos por los que los niños inician y continúan un aprendizaje musical.

La obra de Tia DeNora, autora incluida dentro de los inclasificables que señalan Noya, del Val y Muntanyola (2014), resulta muy interesante e útil para esta investigación ya que abordan el género de la música culta, como se puede

ver a través de sus publicaciones “Beethoven and the construction of Genius: Musical Politics in Viena 1792-1803” (1995); “Music in everyday life” (2005[2000]) y “After Adorno: rethinking music sociology” (2003) además de numerosos artículos, muchos de ellos publicados en la revista “Poetics”. Recientemente, DeNora ha editado dos nuevos libros, “Music-in-action: essays in sonic ecology” (2011) y “Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life”. (2013) ambos publicados en Ashgate. En estos últimos trabajos DeNora (2013) se ha centrado en la relación de la música con la salud mental, tomando como referente el trabajo clásico de Erving Goffman “Internados” (2007 [1961]. A través de él, profundiza en los beneficios que tiene la música, como terapia, como herramienta para conseguir bienestar y salud. En su libro sobre Beethoven (DeNora, 1995) la autora examina la creación de la figura del compositor poniendo en relación la identidad de Beethoven y su reputación con la estructura social y cultural. En él, DeNora sopesa la importancia y el valor que tuvo el contexto social y cultural en la creación de la figura artística de Beethoven a finales del siglo XVIII y principios del XIX. En dicho contexto, el cambio social que se produjo con la aparición de la burguesía y sus nuevos usos sociales (conciertos públicos, conciertos de salón, reconfiguración de la relación músico-patrón, etc.) resultó fundamental para el éxito de Beethoven (DeNora, 1995). El pianista y crítico musical Charles Rosen (1997) criticó el análisis de DeNora al que achacaba la falta de una valoración estrictamente musical de la obra de Beethoven (que según Rosen, explicaría su condición de genio y es lo que le diferencia de otros compositores), estableciendo un interesante debate con la propia autora⁴ a través del “The New York Review of books”. En el libro sobre Adorno, DeNora insta a volver y recuperar los conceptos, teorías y metodología adornianos como forma de enriquecer la Sociología de la Música (DeNora, 2003). En él, revisita los nexos que existen entre música, conciencia y cognición, y subjetividad y emociones, poniendo estas ideas en relación con el orden y el control social; todo ello con el

⁴ El intercambio de cartas se produjo en el “The New York Review of books”, donde apareció el primer artículo en el que Charles Rosen (1997) criticaba el libro de DeNora (1995). Este intercambio se puede encontrar en las propias páginas de “The New York Review of books”. Disponible en: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1997/apr/10/beethovens-genius-an-exchange/>

propósito de esclarecer cómo los mecanismos de la cultura y la música funcionan de acuerdo a la agencia humana (DeNora, 2003). Finaliza su exposición recomendando la conveniencia de orientar las futuras investigaciones en Sociología de la Música hacia la acción. De sus textos publicados en "Poetics" cabe destacar "Historical perspectives in music sociology" (DeNora, 2004). En este artículo hace un recorrido histórico por las diferentes perspectivas y metodologías utilizadas en el análisis de la música desde la Sociología, repasando las aportaciones de diversos autores y sugiriendo posibles vías de trabajo futuras (teóricas, metodológicas, etc.) desde una Sociología de la acción. Contrapone la labor de los sociólogos y los musicólogos, criticando la falta de análisis estrictamente musicales en los trabajos de los primeros, proponiendo la colaboración entre ambas perspectivas para una mejor aproximación al objeto de estudio: la música. Defiende que actualmente la investigación debe estar enfocada a desentrañar las bases culturales y psico-culturales de la acción y la agencia en la música, superando los estudios que ponían en relación la música con los procesos estrictamente económicos -producción, distribución y consumo- (DeNora, 2004).

Otra autora que ha realizado importantes aportaciones a la disciplina es Vera Zolberg (2002). Resulta reveladora la reflexión que hace esta autora sobre el estado de la cuestión de la Sociología de las Artes. Aunque está circunscrita al ámbito estadounidense, en su análisis señala problemas globales que afectan a la disciplina. En su opinión, la falta de interés que ha demostrada históricamente la Sociología hacia las Artes, está relacionada con el propio lugar que ocupaban las Artes en la sociedad, pues los sociólogos suelen prestar atención a "aquellos asuntos que la sociedad y la nación-estado en que funcionan consideran importantes" (Zolberg, 2002, pág. 47). A la falta de interés, se sumaron los problemas derivados de la situación de la Sociología general a principios del siglo XX, cuando la Sociología era una disciplina incipiente que todavía se encontraba en proceso de establecimiento. En su proceso de legitimación, se asumió el cientificismo como guía de la inmensa mayoría de las investigaciones, de manera que los estudios de carácter humanístico quedaban relegados, dada la dificultad de operacionalización y manipulación científica (Zolberg, 2002). Además, tras la Segunda Guerra

Mundial las Humanidades habían caído en desprestigio, de manera que la Sociología asumió el método científico como el enfoque central de la disciplina alejándose de los presupuestos de carácter humanista⁵ (Zolberg, 2002). Esta determinación procedía de la imposición del positivismo y del cientificismo, en pleno apogeo de las ciencias exactas, consideradas como la cúspide del conocimiento. Con el advenimiento de la Guerra Fría, esta situación se recrudeció, ya que ante el miedo de quedarse atrás en la carrera científica, el gobierno estadounidense realizó una inversión sin precedentes en investigación y en sus universidades, que estimuló todavía más las investigaciones de orientación positivista (Zolberg, 2002). Como consecuencia directa de esta preeminencia del cientificismo los análisis se vieron abocados a cierto reduccionismo, puesto que los objetos de estudio elegidos debían adecuarse a las técnicas disponibles para su estudio. Es por esto, que la Sociología del Arte y, más concretamente, de la Música fueron relegados del campo de estudio, porque no se adecuaban como objeto de estudio dada la complejidad que entrañaban su cuantificación y operacionalización, debido a la falta de técnicas adecuadas para su estudio (Zolberg, 2002). Además, las técnicas cualitativas no estaban bien consideradas como forma de conocimiento. Si a esto se le suma la falta de interés de la sociedad, así como del Estado hacia el Arte, se entiende el olvido al que han estado obligados la Sociología del Arte y de la Música, a pesar de que, como bien hemos visto, autores fundacionales de la disciplina sí los tuvieron en cuenta.

En la actualidad, y como declara Zolberg (2002), se ha puesto en cuestión la pertinencia del paradigma científico tradicional. Esto ha permitido la diversificación y la apertura de los campos de estudio dentro de la Sociología, que ha facilitado que la música sea tomada en cuenta como campo de investigación sociológico. Este “relajamiento” de los estándares metodológicos, así como la apertura de las posiciones epistemológicas es también referida por Bouzada y Rodríguez Morató (2007) como causa de la ampliación de los campos de estudio. A esta apertura hay que añadir la contribución que ha supuesto la incorporación de nuevas metodologías de investigación, sobre todo

⁵ Este posicionamiento de la sociología estadounidense orientada al positivismo, y posteriormente hacia los estudios culturales, marcaba la división con la práctica académica francesa, más orientada a una sociología humanista (Bouzada & Rodríguez Morató, 2007).

de las cualitativas, avaladas por los trabajos etnológicos, musicológicos, historiográficos, etc. En este contexto aperturista, Zolberg (2002) propone, desde una transdisciplinariedad para el estudio de la Sociología de la Música, la colaboración en vez de una confrontación entre diferentes disciplinas por el control de determinados ámbitos académicos, abriendo nuevos y diversos enfoques para su análisis. Según Zolberg (2002), la situación ideal pasaría por la combinación de diferentes metodologías, lo que enriquecería los análisis de la disciplina. Además, opina que la Sociología del Arte no puede permanecer aislada del arte, su objeto de análisis. De manera que aboga por la conciliación del plano macro con el plano micro (Zolberg, 2002).

Ahora que la música ha empezado a formar parte del interés de las investigaciones sociológicas, son otros los problemas que competen a la disciplina. Como ejemplo de alguno de estos problemas Zolberg señala “la carencia de categorías conceptuales claramente delimitadas dentro de las propias artes” (2002, pág. 224). Es necesario que aumente el número de obras y estudios sobre el tema para que se llegue a un consenso académico, que permita establecer una terminología, categorías y definiciones precisas⁶. Este consenso debe realizarse sin obviar la naturaleza socialmente construida de las categorías artísticas, como se puede observar por ejemplo en el “pop art” (Zolberg, 2002). De manera que se debiera tener en cuenta a la hora de definir otras categorías, como la de música clásica, también llamada culta o la música popular.

La oposición entre las Bellas Artes y las Artes Comerciales, que en música se traduciría -salvando las distancias- entre la música culta “versus” la música popular (también denominada como música comercial o música de masas), es otra de las preocupaciones que subyace en la disciplina. Muchos de sus investigadores se adscriben a una u otra por filias personales (generalmente y al ser una filiación se realiza sin que exista una reflexión profunda y crítica a la hora de realizar dicha adscripción), que no sería problemática si tomar una posición u otra no significase la crítica del otro, como

⁶ La falta de consenso en las definiciones ha sido una constante con la que se ha enfrentado esta investigación, como se verá más adelante.

ocurre en la obra de Adorno con el jazz⁷, o en otro sentido, en la obra de Frith (1980, citado en Noya et al., 2014) con la música clásica. Esta confrontación entre géneros musicales no es exclusiva de la música culta y la popular, sino que incluso se extiende a las diferentes subcategorías de la música popular, como el rock con el pop o con las diversas clasificaciones de la música heavy.

De cara a futuras investigaciones Zolberg (2002) realiza una serie de recomendaciones, que pasan por reintegrar a los creadores en los análisis, así como tener en cuenta en los análisis la calidad estética, que aunque puede ser problemática y compleja, no limitaría a la Sociología de las Artes a la investigación de sus aspectos externos. Esto plantea una serie de problemas aún sin resolver, como por qué los grupos poderosos cooptan ciertas formas artísticas y no otras, o cómo afecta el posicionamiento del investigador al valor del arte objeto de estudio.

1.2.- Antecedentes: la Psicología Social de la Música

La creciente presencia y visibilidad de la música en la vida cotidiana ha hecho que disciplinas como la Psicología Social se acerquen a la música como objeto de estudio desde su perspectiva. El impacto de la tecnología, el auge de los medios de comunicación de masas, y el proceso de globalización, junto con la ubicuidad de la música a través de los diversos medios de reproducción musical, han multiplicado la presencia de la música en el día a día. Así, el aumento de la presencia de la música en la sociedad hace que también aumenten sus diferentes usos sociales. Esta mayor visibilidad junto con la apertura y multiplicación temática de la disciplina, ha permitido introducir a la música en la agenda de investigación de la Psicología Social.

El estudio de la música desde la Psicología Social incluye en sus análisis las cualidades sociales de la música y éstas sólo es posible entenderlas en un contexto social, inscritas en unas normas dadas por una cultura. Sin embargo, habitualmente, los estudios de Psicología de la Música han descuidado dicha

⁷ Son numerosos las obras de Adorno en las que trata el jazz, pero su primer ensayo al respecto fue "Über Jazz", en 1936 (Amorouso, 2008).

dimensión social. El profesor e investigador de Psicología Social de la música Hargreaves (1997, pág. 5) indica que “los psicólogos han dejado de lado la dimensión social, y una psicología social de la música debería incluir los efectos del entorno social inmediato, así como el impacto de las normas culturales de base más amplia en sus investigaciones”. La inclusión de lo social en los estudios de la Psicología de la Música abre el campo de investigación; así, Hargreaves (1997) apunta a las nuevas vías de investigación que la etnomusicología y los estudios transculturales presentan para la Psicología Social de la música.

La reciprocidad entre la cognición y lo social han estado presentes en la Psicología desde el principio de su existencia como disciplina científica y, de la misma manera, en la Psicología de la música. Los individuos tienen un efecto en su entorno social al mismo tiempo que el entorno social determina y constriñe el comportamiento humano. Esta dualidad ha presidido las dos tradiciones en Psicología Social, dando lugar a la orientación psicológica y a la sociológica (Álvaro & Garrido, 2003). Según la clasificación de Doise (1980) de los niveles de análisis, la tradición de la Psicología Social psicológica ha centrado sus estudios en los dos primeros niveles de su categoría de análisis, en el nivel intra-personal e interpersonal. Por otro lado, la Psicología social sociológica ha centrado sus estudios en los dos últimos niveles de análisis, los que corresponden al nivel grupal y al nivel social, que son aquellos donde la dimensión social está más presente. La opción por una u otra de las posibilidades tiene consecuencias directas en la metodología utilizada en sus investigaciones. La aproximación experimental en la investigación de la Psicología Social ha sido cultivada por la rama de la Psicología Social psicológica y comporta una serie de problemas analíticos, al no considerar el contexto social. Hargreaves (1997) señala los trabajos de Harré (1979, en Hargreaves, 1997) y sus advertencias con respecto a la descontextualización de las investigaciones de Psicología Social. Harré reivindica la ampliación de la perspectiva, sobre todo en los análisis de laboratorio, para incluir en las investigaciones el contexto social, que es donde tiene lugar la acción social. Es sintomática esta preocupación y la toma de conciencia al respecto, ya que en los últimos tiempos se ha producido un aumento de los estudios en los que se

aplican metodologías cualitativas en la Psicología Social en detrimento de la opción experimental (Hargreaves 1997).

La división en la Psicología Social parte de las dos tradiciones en las que se ha desarrollado la disciplina. En general, existe una predominancia del acercamiento más cognitivista a los estudios de Psicología Social de la música, sobre todo desde los estudios norteamericanos. La tradición norteamericana ha estado más centrada en el individuo y, por tanto, en estudios de carácter más psicológicos; y, por otro lado, la tradición europea, que es en la que ha estado más presente la dimensión social (Hargreaves, 1997). Además, los estudios norteamericanos han atendido a contextos sociales más específicos que la tradición europea, que partía de un marco de investigación más amplio. Es necesaria una aproximación ecléctica a la Psicología Social de la música, pues la reciprocidad que se produce entre individuo y sociedad es fundamental para su estudio. La introducción del construccionismo como corriente influyente en la Psicología y cómo afecta éste a los procesos cognitivos, ha ayudado a que se incorpore lo social como un factor más del análisis, cobrando cada vez mayor importancia (Álvaro y Garrido, 2008). Habitualmente, la tendencia en las investigaciones en Psicología Social de la música se ha centrado en los temas del gusto musical, los estudios ocupacionales (efecto de la música en ciertas profesiones), investigaciones en educación musical, usos y métodos terapéuticos de la música, los músicos y la composición, y estudios etnomusicológicos (Hargreaves, 1997).

Desde la Psicología Social sociológica diversos autores relevantes han fijado su atención en la música como objeto de estudio. Inscrito en la Escuela de Chicago encontramos el estudio clásico de H. S. Becker, “Los mundos del arte” (2008 [1982]), en el que realiza un estudio pormenorizado del mundo artístico desmitificándolo y concibiéndolo como unidades extremadamente segregadas y autocontenidas. Además del magnífico estudio de Becker, son varios los autores que desde el interaccionismo simbólico han investigado sobre música, como Paul Lopes (2002, en Noya et al., 2014), Ron Eyerman (Eyerman & Jamison, 1997) o Vannini y Waskul (2006). De hecho, Vannini y Waskul reivindican la importancia del rol de la música y de la estética en la “constitution of meaning, interaction, self and society” (Vannini & Waskul, 2006, pág. 5). También Schütz (1964, en Noya et al., 2014), en el contexto de su

teoría fenomenológica, ha fijado su atención en la música como campo de investigación. Para Schütz, la música es un ejemplo de relación social no lingüística, en la que se produce una interacción corporal entre los ejecutantes en un mismo tiempo compartido por compositor, ejecutantes y oyentes (Noya et al., 2014). Además de las expuestas, buena parte de los estudios de Psicología Social de la música proceden de la Psicología cognitiva, a la luz del nexo que existe entre las constricciones del contexto social y la forma de adquirir el conocimiento. Desde esta perspectiva trabaja Sloboda (1986, 2005) quien estableció un paradigma para el estudio de la Psicología de la música, otorgándole la entidad de subdisciplina dentro de la Psicología (Sloboda, 1986). Una parte de los estudios de Psicología cognitiva, parten de la tradición psicoanalítica y se ha centrado en investigaciones sobre la figura del artista y su desarrollo creativo desde la infancia (Hargreaves & North, 1997). También la obra de Gardner (1973, en Zolberg 2002) se inscribe en la tradición de la Psicología cognitiva en su interés en la evolución del individuo, en la que se observa la influencia de Piaget en su concepción similar del estudio del desarrollo intelectual (en Zolberg, 2002). Los estudios de Getzels y Csikszentmihalyi (1976, en Zolberg, 2002) sobre creatividad artística fueron pioneros en su campo y además cabe valorar el hecho de que incluyeron en sus análisis el contexto social. En general, buena parte de las investigaciones en Psicología Social de la música se han centrado en su carácter aplicado; así encontramos los estudios que profundizan y analizan la relación entre emoción, música y expresión musical (Escoffier, Zhong, Schirmer & Quiu, 2013; Juslin & Sloboda, 2001; Lacárcel, 2003; Schirmer, Escoffier, Zysset, Koester, Stiano & Friederici, 2008; Schweiger, Romero & Larráyo, 2010), los relacionados con música y adolescencia (por ejemplo, Bakagiannis, & Tarrant, 2006), o con música y salud -terapias musicales- (Croom, 2012; DeNora, 2013; Laukka, 2007), o con música y enseñanza (Hargreaves & North, 1998; Willems, 1956), etc.

En España, son muy escasos los trabajos de música desde una perspectiva psicosocial; es por ello pertinente una reflexión desde la disciplina, que aporte una visión novedosa a la problemática de la música en España.

1.3.- Antecedentes: la situación de la Sociología de la Música en España

La consolidación de la Sociología como disciplina científica en España ha permitido que poco a poco se vayan diversificando los campos de investigación. Los estudios de Sociología de la Música han comenzado a surgir hace pocas décadas y todavía en la actualidad continúan siendo un campo poco cultivado a nivel nacional. Así, los trabajos dedicados a la música se han multiplicado, sobre todo aquellos relacionados con las expresiones más populares de la música, como reflejo de la cultura contemporánea.

La situación de la disciplina en España no difiere mucho de la vivida a nivel internacional; si bien, en nuestro país siempre hemos ido con cierto retraso. Para una visión de la situación de la Sociología de la Música en España es muy interesante el artículo de Gerhard Steingress “La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico” (2008). El enfoque de Steingress está basado en los estudios culturales y está dirigido al ámbito de la música popular. Además de este artículo de Steingress, destaca el capítulo de Bouzada y Rodríguez Morató (2007) quienes describen desde la perspectiva más general de la Sociología de la Cultura y las Artes cómo se ha ido desarrollando la disciplina en España. Ambos autores señalan los escasos antecedentes de la Sociología de la Música en este país.

Para mostrar el escaso interés de la Sociología por la música, Steingress advierte las escasas entradas que a ellas se dedican en los dos diccionarios españoles de Sociología (Giner, et al., 1997; Uña & Hernández, 2004). Así mismo, indica cómo dentro de la “Federación Española de Sociología” (FES) “ninguno de los 25 Comités de Investigación considerados como «miembros colectivos» de esta agrupación profesional se dedica a la música; y tampoco se refleja ésta en los 30 grupos de trabajo con los que contó su IX Congreso dedicado al tema “Poder, Cultura y Civilización” que se celebró en septiembre del 2007 en Barcelona” (2008, pág. 241). En el IX Congreso sí que existió una mesa dedicada a la Sociología de la Cultura y del Arte, dirigida por Juan Antonio Roche, en la que hubo sesiones en la que se expusieron trabajos sobre Sociología de la Música, aunque careciese de un grupo de trabajo

propio. Posteriormente, en el X Congreso del FES celebrado en Pamplona en 2010 bajo el título de “Treinta años de sociedad, treinta años de sociología”. también existió dentro de los 38 grupos de trabajo el denominado grupo de Sociología de la Cultura y el Arte, esta vez dirigido por el propio Gerhard Steingress, en el que también tuvieron lugar varias sesiones dedicadas a la música. Por último, en el XI Congreso del FES celebrado este año 2013 en Madrid, con el título de “Crisis y cambio. Propuestas desde la sociología” también existió el grupo de trabajo de Sociología de la Cultura y el Arte, dirigido por Javier Noya y en el que hubo una sesión entera dedicada a la música.

Como antecedentes en la historia de la Sociología de la Música en España, Steingress (2008) señala un artículo del musicólogo Federico Sopeña Ibáñez publicado en 1978 con el nombre de “Problemas en la Sociología de la música”. Este artículo, junto con el libro de Carlos Abelardo Villaran “Sociología de la música” publicado por la editorial Droit en 1983, son considerados como dos de los primeros textos dedicados a la Sociología de la Música en España. Otro clásico español, aunque no ha sido nombrado por Steingress, puesto que trabaja desde la musicología y sobre música culta, es Adolfo Salazar (1890-1958), cuya obra es muy extensa. Compositor, crítico y musicólogo, estuvo muy implicado en las labores pedagógicas de la II República en su afán por modernizar a España y dotar a su población de cultura (Pérez Zalduondo, 2006). De entre sus obras destacan sus dos colecciones, una sobre “La música de España” (1972) compuesta por dos volúmenes y la otra colección sobre “La música en la sociedad europea” (1942-1946) en tres volúmenes. A estas dos colecciones se le suman otras muchas obras de entre las que cabe destacar “La música como proceso histórico desde su invención” (1987), “La música de España: la música en la cultura española” (1953) así como “La música en el siglo XX: ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social” (1936). En todas ellas se puede observar el interés de Salazar por la interrelación entre música y sociedad, analizada desde una perspectiva musicológica. Salazar fue uno de los pioneros que estudió y profundizó en las funciones sociales de la música y cómo éstas han ido cambiando a lo largo del tiempo, cómo la música y los compositores a través de ella, han ido reflejando los cambios sociales en su propia música y en la función social que ésta ejercía (Salazar, 1936). Por su parte, Bouzada y Rodríguez Morató (2007) señalan

desde la perspectiva más general de la Sociología de la Cultura y de las Artes a Juan Francisco Marsal, considerado uno de los pioneros en los trabajos sociológicos sobre nacionalismo e intelectuales en España, quien publicó en 1977 un artículo de carácter programático en la “Revista Española de Opinión Pública” (REOP) titulado “La sociología de las instituciones culturales” (citado en Bouzada & Rodríguez, 2007). Otro autor que destacan Bouzada y Rodríguez como antecedente es a José Vidal Beneyto (citado en Bouzada & Rodríguez, 2007), que procedía del campo de la Sociología de la comunicación y más tarde fue orientando su posicionamiento hacia la cultura. El último antecedente que proponen estos autores, es al omnisciente Salvador Giner (1979, 1985, citado en Bouzada & Rodríguez, 2007), que dentro de la diversidad de campos en los que trabajó también incluyó el de la cultura.

A finales de los años ochenta encontramos el primer monográfico dedicado a la Sociología de la Música, en la revista de Sociología “Papers”. Anteriormente, no existe ningún precedente en otras revistas sociológicas como “REIS” (Revista Española de Investigaciones Sociológicas) o “Sistema”, como apuntan Bouzada y Rodríguez Morató (2007). También Steingress señala el número 29 de la revista “Papers” dedicado integralmente a la Sociología de la Música como un hito dentro de la disciplina. El monográfico de “Papers” está coordinado e introducido por Arturo Rodríguez Morató, que participa con un artículo sobre “La trascendencia teórica de la sociología de la música” en el contexto de crisis teórica de la Sociología, y utiliza el caso de Max Weber para apoyar su argumentación. En su análisis encuentra un paralelismo entre los modelos de racionalización religiosa y musical. Critica las concepciones weberianas y establece la naturaleza social del hecho musical, abriendo la posibilidad de establecer una relación directa entre la esfera musical y los procesos de estructuración social, inconcebible desde la postura epistemológica de Weber (Rodríguez Morató, 1988). En este mismo monográfico, Morató incluye una interesante guía bibliográfica de Sociología de la Música con casi seiscientos títulos clasificada por temáticas y enfoques académicos, trabajo que resultaría necesario y muy útil actualizar para futuras investigaciones. En él se incluye una interesante selección de artículos de autores internacionales considerados como referentes de la especialidad, entre los que destacan Antoine Hennion, Ivo Supicic, Pierre-Michel Menger o Simon

Frith. Para encontrar otro monográfico dedicado a la Sociología del Arte hay que esperar diez años. En 1998 la revista “REIS” publica un ejemplar coordinado por M^a Ángeles Durán, pero en este ejemplar no encontramos referencias a la Sociología de la Música.

Rodríguez Morató ha sido uno de los autores españoles que más ha trabajado en esta disciplina, de hecho, fue él quien dirigió el monográfico de “Papers” (1988). De dicho autor también destaca su estudio sobre los compositores en España, publicado por el “Centro de Investigaciones Sociológicas” o CIS (1996) en el que a través de diversas encuestas, analiza la situación de la profesión del compositor en nuestro país. Además de los trabajos señalados por Steingress, Rodríguez Morató ha escrito junto con Xan Bouzada Fernández un capítulo titulado “Sociología de la cultura y las artes” (publicado por el CIS en 2007, dentro del libro “La sociología en España”) en el que recopilan la historia reciente de la Sociología de la Cultura y de las Artes en España, como se expone más adelante. Además, Rodríguez Morató ha seguido indagando en otras direcciones, como las políticas culturales de España y su imbricación dentro del sistema de autonomías (Rodríguez Morató & Rius Ulldemolins, 2012), trabajo que continúa realizando desde el “Centro de Estudios sobre Cultura, Política y Sociedad” de la Universidad de Barcelona, del que es miembro.

De hecho, los estudios sobre las políticas culturales en España se han ido multiplicando en los últimos años, como ya ponía de relieve Luís Bonet (Bonet, 1999), coincidiendo con el auge de estos estudios a nivel internacional. Además del centro de estudios asociado a la Universidad de Barcelona, desde la propia Diputació de Barcelona, existe otro “Centre d’Estudis i Recursos Culturals” o “CERC” que también aborda temas de gestión y políticas culturales. En Valencia se encuentra ECONCULT, grupo que se dedica al estudio económico de diferentes ámbitos culturales, entre los que incluye la economía de la música; y se define como un “Área de Investigación en Economía de la Cultura y el Turismo”. Bouzada y Rodríguez Morató (2007) también señalan como reseñable a la Diputación de Cádiz fuera del ámbito académico como generadora de interesantes estudios relativos a la cultura.

Otra autora que trabaja sobre la Sociología de la Música en nuestro país es Michèle Dufour, investigadora y profesora de Estética y Sociología de la

Música en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Dufour ha dirigido su investigación a ciertas manifestaciones de la música clásica, analizando temas como la relación entre música y tiempo (1998) o el cambio social en los usos amorosos y en la propia concepción social de la mujer, a través de la aparición del amor cortés y la canción trovadoresca (1999). También ha profundizando en los problemas estructurales que ha generado la evolución del lenguaje musical, provocando una escisión entre la música clásica contemporánea⁸ y la sociedad (Dufour, 2000). En este último artículo apunta, además, a la necesidad de reflexión dentro de la Sociología de la Música respecto a la relación entre crisis y creatividad, tema que a día de hoy continúa sin un adecuado tratamiento. En otro de sus artículos, Dufour (2007) analiza los cambios y consecuencias que la introducción de la tecnología (especialmente la posibilidad de reproductibilidad de la música) ha tenido en el binomio música-oyente con el surgimiento de la nueva cultura de masas. Para ello se sirve de la figura de Glenn Gould, como un actor relevante en la nueva definición de la experiencia estética musical y en la democratización de la llamada “música culta” en la sociedad de masas gracias a las nuevas posibilidades de reproducción y reproductibilidad debido a las innovaciones tecnológicas (Dufour, 2007).

Otro investigador relevante que ha prestado atención a la música ha sido el sociólogo español Ramón Ramos, quien, junto a Mercedes Gabarró, publicó en 1993 un estudio sobre las desigualdades culturales en España, a través de la cultura musical, basándose en las relaciones entre el gusto, las aficiones y las prácticas culturales (Ramos y Gabarró, 1993). En un artículo incluido en un libro colectivo homenaje a Jesús Arpal, Ramón Ramos escribe sobre la música y la sociedad a principios del siglo veinte, desde una perspectiva sociológica y haciendo hincapié en la relación entre música y tiempo, siendo el tiempo uno de los temas de interés que más ha abordado el autor (Ramos, 2008).

Por su parte, el compositor Ramón Barce, además de su labor puramente compositiva, también ha trabajado sobre la Sociología de la Música, como se desprende de su participación como autor del prólogo a la publicación

⁸ La música clásica contemporánea también llamada “nueva música”, es la que se refiere a aquella música que renuncia al sistema tonal.

española del libro de Blaukopf (1988) o del artículo ya clásico en el que realizaba una serie de advertencias a la hora de realizar investigaciones en Sociología de la Música (Barce, 1996). Basado fundamentalmente en las teorías de Adorno, Barce insta a que los trabajos en esta materia entiendan la música como un producto social y como tal la estudien, analizando sus procesos socioeconómicos, políticos, ideológicos, culturales e históricos, utilizando las herramientas sociológicas (Barce, 1996). En este contexto cuestiona la relación entre música contemporánea y público, poniendo la educación en el centro del debate como solución al elitismo de las vanguardias musicales (Barce, 1996).

Otra autora que ha trabajado en la disciplina es Blanca Muñoz que, ha escrito sobre cómo los conflictos sociales se reflejan en la música dodecafónica de entreguerras, para lo que utiliza como ejemplo la ópera de Alban Berg "Wozzek" (Muñoz, 1998). Muñoz entiende que el arte pone de manifiesto en sus creaciones las tensiones y cambios sociales que se producen en el momento histórico en el que tienen lugar, estableciendo además una profunda interrelación entre la creación estética y los desarrollos teóricos conceptuales (Muñoz, 1998). Desde una perspectiva de la sociología cultural hegeliana, Muñoz sostiene que la situación histórica-espiritual se muestra en el arte y así, la ópera de Berg "Wozzek" refleja la decadente sociedad de entreguerras (Muñoz, 1998). Destaca otro artículo dentro de sus trabajos sobre Sociología de la Música en el que analiza críticamente la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber (Muñoz, 2001).

Atendiendo a temas que se centran en el impacto de las nuevas tecnologías en la música, Álvaro Rebollo Ena ha escrito sobre el sistema de distribución de la música incorporando el marco jurídico (Rebollo, 2003). Para ello analiza primero el modelo tradicional de distribución musical, y posteriormente ofrece tres alternativas de negocio utilizando las posibilidades que ofrece internet. El primero de los modelos propuestos se basa en la suscripción, el segundo en la distribución gratuita que asimila al de las televisiones generalistas y un tercero llamado de transición en el que se utilizan las redes para generar soportes físicos a medida (Rebollo, 2003). En el ámbito jurídico también se inscribe la interesante investigación llevada a cabo por José Juan González Sánchez (2003). En ella expone y analiza el especial régimen

jurídico por el que se rigen las relaciones laborales de los profesionales de la música, tanto en la música pop como de aquellos que se dedican a la música clásica, examinando su régimen retributivo, la cotización a la seguridad social, la prevención de riesgos laborales, etc. (González Sánchez, 2003).

También cabe destacar los estudios de Jaime Hormigos en los que profundiza sobre la música en el marco de la postmodernidad desde una perspectiva sociológica (Hormigos, 2008), además de realizar una amplia reflexión en torno a las bases teóricas de la Sociología de la Música (Hormigos, 2012). Hormigos ha realizado junto con Antonio Martín una investigación sobre la música como generadora de identidades juveniles en las sociedades modernas, partiendo del análisis del mercado de la música popular, vinculándolo con el cambio cultural y de la estructura de producción en nuestras sociedades (Hormigos & Martín Cabello; 2004b). Desde esa base, profundizan en las llamadas subculturas juveniles, entendidas estas como “salidas expresivas de la juventud” (Hormigos & Martín Cabello; 2004b, pág. 259) en relación con el mercado de consumo. En otro artículo conjunto, Hormigos y Martín Cabello (2004a) hacen un repaso a los principios de la postmodernidad (consumo, nuevos mercados, homologación, globalización-localismo, nuevas tecnologías, democratización cultura, etc.) y cómo esto ha afectado a la música. En el ámbito de la postmodernidad, y circunscrito al periodo de la transición española, destaca el análisis de Héctor Fouce (2008) en el que analiza la música pop que surgió en España en el periodo de la transición y su relación con los intelectuales españoles. Para ello establece un tipo de intelectual característico para cada periodo histórico, desde el modelo de intelectual orteguiano como minoría selecta, al intelectual orgánico de base marxista y por último al intelectual intérprete (concepto tomado de Bauman, en su obra de 1987 “Legislators and interpreters”, citado en Fouce, 2008). Pone en relación cada tipo de intelectual con la cultura popular. También su tesis, defendida en 2002, versa sobre la cultura pop y qué papel tuvo ésta en el cambio social y político que sufrió España, considerando el periodo que va desde 1978 a 1985 (Fouce, 2002). Considera la tesis de Hedbige (1978, citado en Fouce 2002) para explicar cómo las subculturas son reincorporadas de nuevo a la cultura dominante. Sobre esta base, analiza el fenómeno cultural que se generó durante este periodo llamado “movida madrileña”. También

sobre el periodo de la transición española trabaja Fernan del Val en el ámbito de la música pop y rock, ampliando el trabajo de Fouce (2002) hacia al género y la cultura rock, que sufrió una expansión sin precedentes durante este mismo periodo. Profundiza en las interrelaciones que se producen entre el género musical y la cultura juvenil, fundamentalmente en torno a los barrios obreros (del Val, 2009).

También son reseñables los trabajos referidos a las manifestaciones musicales de la zona Norte del país, más exactamente, las dedicadas al País Vasco. Por ejemplo, María Nagore ha investigado sobre las sociedades corales durante el siglo XIX y su influencia en el desarrollo de los nacionalismos, poniendo el foco en las sociedades corales de Bilbao y el nacionalismo vasco (Nagore, 2002, 2007). Sobre el movimiento coral y el nacionalismo vasco, también es interesante el trabajo de Ibarretxe (1999), en el que analiza el las tensiones entre la pervivencia de la tradición coral y las necesidades de adaptación a las nuevas circunstancias actuales (criterios de calidad, difusión internacional, etc.). Por otro lado, para conocer ciertas características de las orquestas españolas, resulta muy enriquecedor el trabajo de Martínez Berriel (2008), que versa sobre las élites migratorias analizando el caso de la inmigración de los músicos del Este y su asentamiento en las orquestas españolas (Martínez Berriel, 2008).

Desde el ámbito de la musicología, Gemma Pérez Zalduondo realizó su tesis doctoral sobre la música en España durante el franquismo (Pérez Zalduondo, 2002), utilizando en su análisis la legislación para el periodo de 1936-1951, por lo que resulta un material muy valioso para esta investigación, al recoger en ella información sobre la situación de la música clásica durante dicho periodo. En torno a esta temática, Pérez Zalduondo ha publicado varios artículos, así en 2006 publicó “Ideología y política en las instituciones políticas durante la segunda república y primer franquismo”, donde expone cómo se inscribió la ideología de los diversos grupos de poder asentados en las organizaciones políticas y administrativas musicales del país durante el primer franquismo (hasta antes del final de la Segunda Guerra Mundial). Para ello, hace uso de los documentos legales provenientes de “La Gaceta” de Madrid y del “Boletín Oficial del Estado” (BOE) considerando el periodo que va desde la Segunda República al primer franquismo (Pérez Zalduondo, 2006). Más

recientemente y esta vez apoyándose en los textos procedentes del “Archivo General de la Administración” (AGA), la autora analiza la actividad controladora y de censura aplicada a la música por parte de la Vicesecretaría de Educación Popular (Pérez Zalduondo, 2011). En este artículo también examina la influencia del catolicismo más radical así como de la germanofilia derivada de los sucesos históricos del periodo (Segunda Guerra Mundial); y posteriormente hace balance de cómo estos procesos han afectado a la música, tanto popular como clásica (Pérez Zalduondo, 2011). En 2013 esta autora ha publicado el libro electrónico “Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo” publicado por Libargo, en el que recoge varios de sus trabajos anteriores y continúa profundizando en el análisis de la música durante el periodo franquista.

Cabe destacar las figuras emergentes de jóvenes investigadores, como Igor Contreras Zubillaga, quien también está trabajando por hacer más visible la historia reciente de la música española del siglo XX y sobre todo del periodo franquista. En uno de sus artículos Contreras Zubillaga estudia el Conservatorio Superior de Música de Madrid como un ejemplo de depuración franquista en una institución musical (Contreras 2009) a través de aperturas de expedientes, sanciones administrativas, etc. En otro artículo analiza el concierto celebrado con motivo de la celebración de la Paz española para celebrar los 25 años del triunfo franquista (Contreras, 2011a), en el que aborda los encargos hechos a los jóvenes compositores Miguel Alonso, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo para dicha celebración, así como las peculiaridades en su formalización y desarrollo (Contreras, 2011a). Desde una perspectiva musicológica, Contreras (2011b) analiza tres composiciones musicales escritas durante el periodo bélico de la contienda civil española y su uso por parte del régimen en ciertos momentos, con fines propagandísticos de exaltación nacional. Las tres composiciones consideradas son: el himno escrito por el padre Nemesio Otaño “¡Franco! ¡Franco!”, la obra de Ernesto Halffter “Amanecer en los jardines de España”, y por último la “Ofrenda a los caídos” de Conrado del Campo (Contreras 2011b).

Por su parte, Xan Bouzada Fernández y Arturo Rodríguez Morató indican en el capítulo que dedican a la Sociología de las Artes y la Cultura dentro del libro “La sociología en España” editado por el CIS con motivo del IX

Congreso del FES (Federación Española de Sociología), que en el desarrollo de la disciplina en España el año 1990 supuso un antes y un después. Este punto y aparte vino determinado por la creación de la AESCA o la “Asociación Española de Sociología de la Cultura y el Arte”. La creación de esta asociación ponía de relieve el interés colectivo de la Sociología española en el desarrollo de un campo hasta entonces marginado que, sin embargo, había alcanzado un desarrollo notorio en otros países. Una vez más, subrayan el vacío que ha existido en la sociología española en los estudios sobre cultura y arte, exceptuando iniciativas individuales. Los autores apuntan a dos causas principales para explicar dicho vacío en la historia de la disciplina en nuestro país. Por un lado, la tardía institucionalización de la Sociología en España por motivos ideológicos, y por otro la falta de desarrollo de una agenda de política cultural democrática (Bouzada & Rodríguez Morató, 2007). Además, se le suman otros problemas derivados de los problemas estructurales como la falta de una base para la investigación, reflejo de la situación de la Sociología en la academia española. Así, es necesario esperar hasta finales de los años noventa para que la disciplina se vaya expandiendo, apoyada entre otros por la labor de la AESCA, que supuso un aliciente para instigar los estudios en este campo, a través de los diferentes congresos, que comportaron la publicación de diversos libros, I Jornada AESCA, dirigida por Rodríguez Morató y que tuvo lugar en Barcelona en 1992; II Jornada AESCA, en San Sebastián en 1995; también la presencia de la AESCA en los congresos españoles de Sociología en Madrid 1992 y en Granada 1995. Destaca la organización en 1998 de la conferencia internacional “La sociedad de la cultura” coincidiendo con la presidencia del comité de Sociología de las artes de Arturo Rodríguez Morató tanto en la AESCA como en la Asociación Internacional de Sociología).

Así, es notable cómo han ido cubriendo en los últimos tiempos los esfuerzos de diferentes investigadores de la Sociología de la Música el vacío que durante años había permanecido sin atender. En el prólogo de “Musyca: Música, Sociedad y Creatividad” (2010) denuncia Salvador Giner precisamente lo que él denomina silencio paradójico que ha sufrido la Sociología de la Música en España, y más aún teniendo en cuenta la fructífera actividad de la etnomusicología española. Este hecho también lo señala Steingress (2008), subrayando la importancia de la revista “TRANS. Revista de transcultural de

música”, fundada y arbitrada por la “Sociedad de Etnomusicología. SIBE”. La etnomusicología en España sigue siendo un referente en cuanto a estudios de música popular, donde se siguen publicando y cultivando investigaciones de manera regular. De hecho, la IASPM o “International Association for the Study of Popular Music” cuenta con representación española en su Comité Ejecutivo, del que ha formado parte Héctor Fouce.

En la actualidad, y como centros de estudio donde se investiga desde una perspectiva sociológica la cultura y la música, destaca el “Centro de Estudios sobre Cultura, Política y Sociedad” asociado a la Universidad de Barcelona, y el CERC o “Centre d’Estudis i Recursos Culturals” asociado a la diputación catalana. Otro centro reseñable es ECONCULT, vinculado a la Universidad de Valencia, y perteneciente al Área de Investigación en Economía de la Cultura y Turismo. En Madrid, también sobresale la labor que se realiza desde la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), que fue pionera en nuestro país al incluir en sus programas de doctorado uno sobre Historia y Ciencias de la Música. El grupo de investigación Methaodos (www.methaodos.org) adscrito a la Universidad Rey Juan Carlos I también empieza a incluir a la música como tema de investigación desde una perspectiva sociológica. Desde la Universidad Complutense de Madrid (UCM), cabe destacar la labor del grupo de investigación MUSYCA (Música, Sociedad y Creatividad), que fue creado en 2008 bajo la dirección de Javier Noya, profesor titular del Departamento de Sociología V de la UCM. Aglutina a más de treinta investigadores y tiene una base sociológica aunque es vocacionalmente multidisciplinar, debido a las diversas procedencias de sus integrantes.

La intensa actividad que desde el campo de la música popular se está produciendo actualmente, fomentada por la etnomusicología y la preeminencia de los estudios culturales de Estados Unidos y Gran Bretaña, ha hecho que se multipliquen las investigaciones sociológicas sobre música popular en los últimos tiempos (Fouce, 2002, 2008; del Val, 2009; sobre música y postmodernidad Hormigos Ruiz 2008, 2012). La etnomusicología en España sigue siendo un referente en cuanto a estos estudios de música popular donde se publican y cultivan investigaciones de manera regular. Sin embargo, los estudios en Sociología de la Música sobre música clásica son infrecuentes y son cada vez menos los investigadores que abordan el género, por lo que

resulta conveniente aprovechar el impulso de los trabajos en música popular para retomar y profundizar también en el género de la música clásica.

1.4.- La Sociología de la Música: Problemas y retos de futuro

La actual corriente dominante sociológica se asienta en los estudios sobre la postmodernidad que ha copado las investigaciones sociológicas. Esta corriente ha afectado igualmente a los trabajos de Sociología de la Música, de manera que, como ya se indicado anteriormente, los investigadores están mostrando un creciente interés por los estudios de música popular, alimentados a su vez, por el auge de los estudios culturales, mientras que los estudios de música clásica quedan relegados a un segundo plano como se ha podido observar tras la exploración bibliográfica. Además, buena parte de los estudios se centran en aspectos como el consumo, la reproducción y la recepción dejando de lado otros aspectos, como la creatividad, así como otras cuestiones más difícilmente cuantificables, como las emociones (tanto en los intérpretes como en los oyentes). Así, sería necesario alentar las investigaciones sobre temáticas innovadoras, como es el caso de la presente tesis. Cabe subrayar, que España sí ha tratado de abrir nuevas vías de investigación, convirtiéndose en un país puntero en la investigación sobre políticas culturales y de la dinámica cultural territorial, como apuntaban Bouzada y Rodríguez Morató (2007).

La música clásica como objeto de investigación ha ido perdiendo interés poco a poco, y no sólo por una mayor atención a la música popular y la cultura de masas contemporánea. Quizás, este hecho se puede explicar por sus connotaciones históricas y arcaizantes, ya que ha estado vinculado tradicionalmente a las élites. En este sentido, la música clásica ha sido víctima de su propia historia y todavía hoy en día sigue sin saber dar una respuesta adecuada a las exigencias que el mundo actual impone para su supervivencia. En el caso de España, todavía se hacen más acuciantes los problemas, dada la fragilidad de la infraestructura y de las redes de la música clásica.

Por otra parte, además del cambio de foco de atención, los estudios sobre música clásica adolecen de la rigidez de las delimitaciones académicas. Frecuentemente, dichos estudios son abordados desde ámbitos como la Musicología, Antropología, Etnología o Historia, como hemos visto anteriormente y menos frecuentemente, desde la Sociología. Además, una de las razones para que se produzca una aproximación al tema de la música clásica es que tiene que haber un interés previo por este tipo de música. Dada la escasa inserción social de la música clásica en nuestro país y su situación al margen de la universidad (con la excepción de la musicología), habitualmente los estudios de música clásica son realizados por personas que poseen además de la académica, una formación expresa en música clásica⁹. La formación específica en música se puede considerar como una ventaja estratégica a la hora de abordar los estudios sobre Sociología de la Música, puesto que esta condición “ilustrada” permitiría un acercamiento más profundo del objeto de estudio: la música, como hecho sonoro y social. Manejar códigos con los que se construye el objeto de estudio que se aborda, siempre permite aportar más información y profundidad a la investigación, sin que ello suponga perder objetividad; y sin convertirse en un requisito obligatorio para afrontar la investigación. En la actualidad, son escasos los investigadores que poseen una formación musical; quizás, por eso también es más atractiva la música popular como objeto de estudio, puesto que su estructura musical formal es más simple y accesible que la de la música clásica¹⁰. En cualquier caso, una perspectiva multidisciplinar permite un mejor acercamiento al objeto de estudio, al poder ampliar así la perspectiva de estudios.

En cuanto a las diferentes corrientes de Sociología de la Música, éstas se encuentran agrupadas en torno a las divisiones geográficas clásicas que

⁹ El hecho de poseer una formación específica en música sea un factor casi determinante que facilite que un investigador demuestre interés por la música clásica se produce porque recibir una formación musical en España sólo es posible a través de los conservatorios o escuelas de música, ya que no se contempla dentro de la enseñanza general. Y más aún en lo referente a la música clásica, puesto que su presencia como hecho sonoro en los medios de comunicación es muy escasa comparada con otros géneros musicales.

¹⁰ No está de más indicar que el jazz, en este sentido, no pertenece a la música popular, puesto que su complejidad armónica y rítmica, lo acercan a la música clásica al tiempo que lo separan de la música popular.

corresponden con las tradiciones de la Sociología General. Alemania, es la cuna de la tradición de la teoría crítica, que tuvo su máximo apogeo con la Escuela de Frankfurt (Giner et al., 1998; Hormigos, 2012; Noya et al., 2014; Zolberg, 2002;). Por otro lado encontramos la tradición francesa, en la que se concentran los estudios de corte más humanista (Giner et al., 1998), mientras que en los Estados Unidos, los estudios son herederos de la tradición positivista; y en la actualidad se trabaja en el ámbito de los estudios culturales (*cultural studies*) de vocación interdisciplinar, que tienen su origen en el ámbito anglosajón (Giner et al., 1998; Zolberg, 2002). En América Latina, los estudios de Sociología de la Música son cada vez más abundantes y están influenciados por la antropología y la etnomusicología, y están dirigidos hacia las abundantes expresiones folclóricas que pueblan su geografía, como se desprenden de los trabajos de autores latinoamericanos (Giovanetti, 2001; Quintero, 1998). Dichas divisiones no deberían derivar en confrontaciones académicas, sino en serios y profundos debates que alimenten la disciplina y fomenten la reflexión, enriqueciendo las investigaciones y contribuyendo a la formación de un cuerpo teórico sistematizado para la Sociología de la Música.

En el contexto de las sociedades postmodernas, otro escollo al que se enfrenta la Sociología de la Música es la preeminencia de lo visual. El desarrollo del lenguaje visual ha estado apoyado por las innovaciones tecnológicas (vídeo, reproductores, nuevos soportes, etc.) y animado por la centralidad de la televisión y su omnipresencia en los hogares, así como por el desarrollo del cine, los videoclips, internet y las nuevas formas de reproducción (medios como el vídeo digital, ordenadores, móviles, tablets, o plataformas como youtube, spotify, etc.), las nuevas formas de arte “performático” (la “performance” como arte, el nacimiento de las “instalaciones” artísticas), la moda, accesible como otra forma de consumo, la publicidad visual (tele, revistas, vallas publicitarias, etc.), que han hecho que la música quede relegada a un segundo lugar. De hecho, el mundo visual también se ha trasladado a la música, como se observa en los videoclips, que son una forma de difusión musical apoyada por imágenes, cobrando cada vez mayor relevancia en detrimento de la música, o de las novedosas y fulgurantes puestas en escena de los conciertos de los grupos musicales o de los cantantes, que han pasado de denominarse “conciertos” a llamarse

“espectáculos”, lo que denota el cambio acaecido. En el terreno de la música clásica, este desplazamiento del centro de atención también se puede observar en cómo la puesta en escena ha incrementado su importancia en detrimento de la producción musical. Así, el eje de importancia se ha trasladado del director musical al director escénico, lo que se refleja en la partida económica destinada a una y otra sección. En este sentido, y ya no sólo aplicado a la música escénica, un buen físico se ha convertido en un requisito imprescindible para poder trabajar en el mercado de intérpretes, ya que una buena apariencia física los hace más vendibles. En las mujeres, todavía es más visible este fenómeno y se ha instalado la tiranía de la imagen. Así, la música va poco a poco quedándose relegada a un segundo lugar. Es en este segundo plano en el que el investigador encuentra muchas veces su objeto de estudio.

1.5.- Justificación. La inserción de esta tesis en el contexto de la Sociología de la Música en España

El marco general de la tesis es la música clásica en el siglo XX en España, si bien se hace una referencia más específica al periodo de la transición democrática. La mayoría de los estudios sobre Sociología del Arte en general se centran en expresiones contemporáneas y dejan para la Historia del Arte el análisis de las manifestaciones artísticas de otros periodos históricos. En esta investigación entendemos que “la dimensión social del hecho artístico no se reduce al mundo contemporáneo, ya que las relaciones entre el arte y la sociedad se desarrollan en un marco cronológicamente tan amplio como el de la propia historia del arte” (Giner, et. al., 1998, pág. 727). El proyecto es ambicioso, con una delimitación temporal y geográficamente amplia, que resulta imprescindible para poder trazar un estado de la cuestión respecto a la música clásica en la actualidad. Por esta misma razón, se ha considerado todo el territorio nacional y no se ha reducido el ámbito geográfico de la investigación. Así, la tesis es panorámica y pretende mostrar una realidad analizada desde el prisma sociológico, recogiendo diversos temas de interés, que permiten un conocimiento más profundo y una comprensión de cómo es la situación de la música clásica y por qué.

Esta tesis quiere mostrar cómo se encuentra actualmente la música clásica en España, desde el punto de vista de la educación, las infraestructuras, su recepción social, la organización y gestión de las actividades musicales, etc.; lo que nos permitirá adentrarnos en sus luces y sus sombras, en sus puntos fuertes y sus puntos débiles, señalando aquellos aspectos que se pueden mejorar y abriendo posibles líneas de trabajo en las que ahondar en el futuro. Con este trabajo se busca abrir un camino propio en el que desarrollar la música clásica española, adaptado a sus características y peculiaridades y ajeno a modelos impuestos del exterior, ganando en eficacia y siendo más enriquecedor. Para todo ello, esta investigación aporta una información privilegiada y muy rica, al disponer de fuentes directas de información gracias a las entrevistas a profesionales de la música ya consagrados, que forman parte de la historia viva de nuestro país. Este tipo de análisis resulta novedoso y sin precedentes en nuestro país, siendo una valiosa aportación puesto que son escasos los trabajos de investigación en esta línea en España. Y es más valioso aún si se tiene en cuenta que a partir de esta diagnosis se pueden trazar planes de acción, que permitan seguir creciendo sobre los puntos fuertes y trabajar para mejorar los posibles puntos débiles de la música clásica en este país (y más en momentos de crisis como los actuales). Además, la información cualitativa está combinada con la cuantitativa, extraída de los datos disponibles en España sobre música clásica, principalmente del MCU y la SGAE, lo cual le aporta una mayor riqueza y complementa el análisis.

Este contexto de crisis generalizada es un campo de estudio privilegiado en el que analizar los comportamientos sociales. Dicha crisis afecta a todas las esferas sociales: a la económica, a lo social, a los valores, etc. En este contexto, el sector musical se encuentra en caída continua, como nos muestran los datos cuantitativos. Además, son constantes las noticias de cierres de teatros, orquestas, escuelas de música, etc. En este ambiente de transformación se encuentra inmersa la música clásica, que necesita renovarse para sobrevivir. La máxima de “adaptarse o morir” es una de las características de nuestro tiempo, de nuestra “sociedad líquida” (como la definió Bauman, 1999) en continua transformación. Pero precisamente la música clásica está vista en la actualidad como una disciplina tradicionalista,

inamovible, donde difícilmente se admiten variaciones, y que se continúa enseñando en los conservatorios¹¹. A pesar de todas estas connotaciones inmovilistas, es innegable que también estamos asistiendo a un cambio de modelo en la música clásica. Y precisamente ante estos aires de cambio, conviene tener una idea bien formada de cuál es la situación actual y de cómo se ha llegado a dicha situación, para poder desarrollar nuevas estrategias fundamentadas en un conocimiento profundo de la realidad. En este aspecto, la presente tesis también espera contribuir a crear una perspectiva desde la que poder evaluar la situación actual de la música clásica y así poder generar recursos y herramientas eficaces y precisas, que se ajusten mejor a la realidad musical española, con los que ayudar al progreso de la música en nuestro país.

¹¹ Según el diccionario de la Real Academia Española (2001), conservatorio procede del latín, “conservatorius”, que como primera acepción, es un adjetivo que significa “que contiene y conserva alguna o algunas cosas” y como segunda entrada, “establecimiento, oficial por lo común, en el que se dan enseñanzas de música, declamación y otras artes conexas”.

CONTEXTO SOCIO HISTÓRICO.

LA MÚSICA CLÁSICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

2.- Contexto socio-histórico: La música clásica en la España del siglo XX

Para abordar esta investigación, es preciso hacer un breve resumen de la historia de la música clásica en España que sirva de contexto al análisis realizado. Así pues, el objetivo de este apartado es el de otorgar un mínimo marco histórico que sirve para poder entender, con un mínimo de perspectiva histórica, la presente tesis. Para ello, se ha utilizado fundamentalmente el libro de Tomás Marco sobre la historia de la música de España en el siglo XX (Marco, 1989), que es y ha sido una de las obras referenciales de la historia de la música en nuestro país. Aunque como el propio autor reconoce la perspectiva de su obra se centra en la composición, ésta nos sirve de guía para reconstruir otros aspectos del contexto socio-histórico y musical del siglo XX en España, abarcando no sólo la producción de música clásica local, sino también el resto de producciones de carácter internacional.

2.1.- Introducción

El contexto general de la música clásica mostraba a finales del siglo pasado una mejora que invitaba al optimismo, como el que mostraba el autor del prólogo del libro de Marco, Pablo L. de Osaba (1989).

A pesar de todo, sin embargo, el creciente interés por la música –su estudio en la universidad y en el bachillerato, el aumento de alumnos en los Conservatorios, la afluencia a los conciertos- anuncia un cambio de sensibilidad que ya es fructífero y promete serlo mucho más (1989, pág. 11).

Este ambiente optimista era el que se respira en los años ochenta, cuando España está estrenando la democracia mientras que, a finales de los noventa¹², cuando se publica el libro de Marco, ya se está presagiando la crisis en la que se sumió el país, que constituyó el primer gran escollo que acabaría con no pocas de las iniciativas y expectativas culturales emprendidas en los años ochenta. Más adelante, la situación empeorará acabando con las expectativas de los años ochenta, tras las reformas educativas que han ido reduciendo paulatinamente la presencia de la música en la educación general, afectando a la música clásica de manera sustancial y retrotrayéndose la situación de la música clásica a un pasado que parecía ya lejano.

Uno de los presupuestos de los que partía Osaba era la desventaja histórica de la música clásica con respecto a otras artes (desventaja sobre la que también hablará Marco posteriormente):

Si la historia de la pintura, de la escultura y de la arquitectura española tienen su lugar concreto y bien ganado en el marco de la cultura occidental, la de la música se ha visto siempre en una situación de inferioridad, a la que han contribuido innumerables factores de todo tipo cuya sola enumeración nos llevaría a veces a rozar lo caricaturesco, cuando no lo dramático (1989, pág. 11).

Ahondando en la idea de esta desventaja señalada por Osaba, Marco no duda en afirmar que la música “no tiene lugar” (1989, pág. 23) dentro de lo que los intelectuales españoles han considerado cultura¹³. La salida de la música

¹² La crisis mundial de 1990 llegó a España más tarde, en 1993 tras los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992 y la Exposición Universal de 1992 en Sevilla.

¹³ Este desigual tratamiento de la música con respecto a otras artes, como se verá conforme avance la investigación, es una constante en la historia reciente de la música en España, y que

de la universidad en el siglo XVIII inició la brecha entre la música y los intelectuales españoles, que ha ido agrandándose hasta llegar a la situación que nos encontramos en el siglo XX, en la que los intelectuales son “absolutamente indiferentes a la música y musicalmente sordos y de una desconsoladora incultura sonora” y “que no tiene parangón en ningún país medianamente culto” (1989, pág.24). Esta desconexión también se desprendía de obras literarias, Marco señala al ilustre autor Pérez Galdós y el retrato de la sociedad española recogido en sus novelas costumbristas, de las que se desprende la falta de interés y conocimientos musicales generalizada¹⁴.

Haciendo una comparación entre los literatos y los músicos españoles, Marco (1989) indica que también existió una generación de músicos acorde con la generación de escritores españoles, tanto para la Generación del 98 como para la del 27. La Generación musical del 98 está integrada por Manuel de Falla, como figura principal, y otros compositores como Conrado del Campo, Óscar Esplá y Julio Gómez. Esta generación fue la que aportó una nueva imagen apartada del cliché de compositor inculto que sólo se ocupaba de la música, modernizándose y convirtiendo la figura del compositor en la del compositor–intelectual. A pesar de este viraje en el ámbito musical, las relaciones que existieron con la generación literaria del mismo año fueron puntuales. En la generación posterior, la llamada del 27, la colaboración sí que fue más habitual y basada incluso en relaciones de amistad entre unos y otros. Según Marco (1989), este es el momento histórico en el que más han llegado a acercarse escritores y músicos, relación que no se ha vuelto a reproducir.

Otro ejemplo de este papel marginal de la música es la escasa o nula presencia de la música en los manuales clásicos sobre la historia social y cultural de España en el siglo XX. Así por ejemplo, el libro de Mainer y Julià

contrasta con su nada despreciable pasado, que dista mucho de esta situación si pensamos por ejemplo en los grandes polifonistas españoles, como Victoria, Morales, Guerrero, etc.

¹⁴ Además de las evidencias en la literatura, existen autores que han trabajado específicamente sobre el papel de los intelectuales en la sociedad española como Jordi Gracia García, en cuyo libro encontramos una breve referencia a la vanguardia musical española durante la dictadura (Gracia García, 1996), o Héctor Fouce que ha profundizado sobre los intelectuales y el cambio político, pero en años posteriores al estudio de Gracia García centrándose principalmente en la transición (Fouce, 2008). Marco (1989) entiende que la música durante el siglo XX no se integró ni en la sociedad ni en la cultura española, lo que repercutió en el propio desarrollo de la música.

(2000) dedicado a la transición española sólo dedica tres páginas a la música clásica, mientras que la literatura, el teatro o las artes plásticas tienen una dedicación mucho más profunda y extensa. Explícitamente, los mismos autores subrayan su marginalidad:

La música culta (llamada seria o clásica, como suele hacerse, es reconocer de entrada su marginalidad) notó favorablemente los aires de la transición, aunque su camino viniera de lejos y su particular mundo referencial la preservara, mejor que a otras formas artísticas, de las convulsiones y recelos de la política. (Mainer y Juliá, 2000, pág. 204)

Algo parecido sucede con el libro de Gracia García (1996), aunque la dedicación a la vanguardia musical es algo más extensa. Esta marginalidad también se subraya por la escasa atención institucional que recibe la música clásica. En este sentido, contrasta con el apoyo institucional que tuvo la contracultura durante la transición encarnado en la llamada Movida Madrileña, que como producto cultural se encontraba más acorde con la filosofía de los recién legalizados partidos, que en una corriente más progresista pretendían apartarse de todo lo que recordase al viejo régimen o tuviese reminiscencias del mismo, aunque no fuese real. Dicho apoyo, aunque no fuese explícito, sí funcionaba a nivel real, al menos al ser un movimiento permitido y no desconvocado (Fouce, 2002; Val Ripollés, 2009).

2.2.- Los antecedentes: el siglo XIX.

La música clásica en España arrastraba una serie de problemas históricos no resueltos con los que se tendrán que enfrentar los compositores del nuevo siglo XX. Por un lado, la música sinfónica apenas sí existía en España, al igual que la música de cámara. Así pues, las composiciones de los creadores españoles se veían restringidas a los estrechos gustos de la

Capítulo I. Contexto socio-histórico.
La música clásica en la España del s. XX

burguesía española¹⁵, que se reducía a la zarzuela y música “amable” de salón. Marco (1989) señala que la única actividad que tenía cierta fuerza en la sociedad española del siglo XIX era el teatro lírico, pero de influencia italiana casi de forma exclusiva. La tradición de la ópera italiana fue impuesta por la reina M^a Cristina de Borbón-dos Sicilias¹⁶ y fue la hegemónica durante el siglo XIX. El inveterado proyecto de la creación de una ópera nacional no consiguió cuajar. Son pocos los títulos de ópera en español que se representaron y no tuvieron muy buena acogida del público. Muchas de ellas tuvieron que ser traducidas al italiano; sirva como ejemplo el caso de una ópera de Bretón titulada “Los amantes de Teruel”, que fue traducida al italiano y fue estrenada como “Gli amanti di Terolo” (Marco, 1989). De manera que la composición en España se volcó en el género zarzuelístico que, aunque era un género menor, era mejor acogido por la burguesía española. La falta de tradición de la ópera nacional española se vio agravada por el cierre del Teatro Real en 1925, así como el cierre de muchos teatros de provincias durante los primeros años del siglo. El teatro del Liceu en Barcelona quedó como el último baluarte de la representación operística en nuestro país hasta finales de siglo. La programación que se ofrecía en el Liceu, orientada al gusto del público, tampoco dejaba lugar a la inserción de obras nacionales. De manera que ante

¹⁵ La historia española siempre ha adolecido (en ciertos aspectos) de la falta de una burguesía ilustrada, a diferencia de lo que sucedió en otros países europeos. El turbulento siglo XIX (sucesivas guerras carlistas, invasión francesa, restauración Alfonsina, sistema de alternancia en el poder de Cánovas, desastre del 98, etc.) hizo que la burguesía española pudiese surgir, aunque no consolidarse en un ambiente extremadamente inestable, pues los esfuerzos sociales estuvieron centrados en su mayoría en la resolución de conflictos bélicos, sin dejar mucho margen de maniobra para otras experiencias. La incipiente industrialización del país no hacía sino arrastrar muchos problemas sociales en una sociedad que todavía funcionaba con esquemas pretéritos y no acababa de adaptar los nuevos presupuestos industriales y burgueses en su tejido social. Ya en el siglo XX, la semana trágica de Barcelona reflejaba la precariedad del sistema, situación que se prolongó en el tiempo sin colapsarse gracias a la opción neutral que adoptó el país durante la Primera Guerra Mundial. La aparente calma que se advertía tras la no alineación durante la Primera Guerra Mundial no impidió que el sistema se agravase en su inestabilidad con la guerra del Rif (1911-1926) y la posterior dictadura de Primo de Rivera, dejando entrever la precariedad económica que acuciaba al país. La II República trató de poner soluciones a los múltiples problemas que acuciaban al país inserto en un clima pre-bélico que ya anunciaba la tensión nacional que arrastraba el país desde el reinado de Fernando VII. Estas son, en líneas generales, las circunstancias que albergaba el país entre finales del siglo XIX y principios del XX (Marco, 1989).

¹⁶ La creación del Real Conservatorio de Madrid en 1830 también se produjo gracias a su iniciativa

la carencia de emplazamientos en los que mostrar sus creaciones, son muy escasas las producciones operísticas de los compositores españoles. Incluso el género menor, la zarzuela, dejó de ser cultivado por los compositores tras el final de la Guerra Civil.

A pesar de todo, la ópera era el género más conocido por el público español. En peor situación se encontraba la música sinfónica y la música de cámara. A finales de siglo XIX, España no contaba con orquestas sinfónicas estables que pudiesen interpretar este tipo de repertorio. De hecho, las sinfonías de Beethoven no fueron estrenadas en España hasta finales del siglo XIX, si bien Beethoven creó sus sinfonías entre 1800 y 1824. Más aún, las sinfonías de Brahms sólo pudieron oírse en España mucho después de la Guerra Civil y por la voluntad inquebrantable de Ataúlfo Argenta. En este sentido, Marco (1989) señala la historia excepcional de la programación española, ya que se pudieron escuchar en el país a Stravinsky o a los impresionistas antes que a Brahms (1833-1897) o a los postrománticos. La música de cámara en España en el siglo XIX se encontraba en la misma situación de abandono, pues “la música de cámara se practicaba, como mucho, en casas particulares y en reducidos círculos entusiastas no muy bien informados” (Marco, 1989, pág.26).

2.3.- El inicio del siglo XX.

La cronología que utiliza Marco (1989), flexibiliza los límites temporales del siglo XX para su análisis de la historia de la música. Así, el siglo XX empieza para la música clásica en España en los años veinte, entendiendo que compositores como Isaac Albéniz, Felipe Pedrell y Enrique Granados pertenecen al quehacer compositivo del siglo anterior. La inauguración del nuevo siglo tiene lugar con Manuel de Falla y el grupo de compositores que se generó a su alrededor. Como una característica peculiar de la creación musical española, Marco apunta a “su falta de memoria histórica y su continuo tejer y destejer de un repertorio que sólo muy escasamente se llega a fijar” (1989,

pág. 16). Esta característica se intensifica durante el siglo XX al no existir un continuo en la tradición compositiva en España.

La creación de las Sociedades Filarmónicas dio un necesario empujón a la actividad musical española a principios del siglo XX. Primero, se creó la Sociedad Filarmónica de Bilbao en 1896¹⁷ y en 1901 la de Madrid. Estas dos sociedades filarmónicas fueron pioneras y fomentaron la difusión de otras sociedades por el resto de la geografía nacional. Su labor permitió ampliar el panorama musical español, educando al público a través de la ejecución de nuevas obras del repertorio (aunque éstas ya pertenecían al canon¹⁸ internacional), que eran interpretadas por artistas desconocidos para el público español, tanto extranjeros como nacionales. Dentro de las nuevas obras que se interpretaron también se incluía música española. Marco (1989) señala a las Sociedades Filarmónicas como agentes incentivadores de la producción compositiva nacional. La Guerra Civil tuvo un fuerte impacto en las Sociedades Filarmónicas y son muy pocas las que sobreviven con el fin de la contienda. La Sociedad Filarmónica de Madrid desapareció en 1936. Tras la Guerra Civil, el afán de renovación de la programación de las sociedades filarmónicas fue sustituido por el interés en la contratación de intérpretes de renombre, cesando así la labor de educación de público con la que habían nacido estas sociedades.

Un hito en la historia de la música en el siglo XX fue la incorporación de orquestas sinfónicas estables hasta entonces inexistentes en la geografía española, que animó el panorama musical español y fomentó la creación musical. En 1904 se creó la Orquesta Sinfónica de Madrid, que permitió abordar repertorios hasta entonces desconocidos por el público tanto clásico, como romántico y moderno, también incluyendo a autores nacionales, de lo que se preocupó personalmente su principal director Enrique Fernández Arbós. Ya en 1915 se creó la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas, que también contribuyó a la labor iniciada por Arbós

¹⁷ Sobre la sociedad filarmónica de Bilbao, es interesante el trabajo de Nagore (1995).

¹⁸ Por canon se entiende las obras de repertorio musical que más habitualmente se interpretan y que forman parte del corpus musical de las obras que han trascendido en la historia de la música occidental por su relevancia actual, que no siempre coincide con su relevancia en el momento de su creación

en la Orquesta Sinfónica de Madrid. En Barcelona nació en 1910 la Orquesta Sinfónica, dirigida por Juan Lamote de Grignon que, con diversos altibajos, ha conseguido perdurar hasta la actualidad. También se crearon en algunas ciudades de provincias algunas formaciones sinfónicas que no tuvieron mucha vida y acabaron desapareciendo, agravando la concentración de la actividad musical en las dos grandes ciudades: Madrid y Barcelona. La polarización de la actividad musical en estas dos grandes ciudades será una de las características persistentes de la música clásica en España, como analizaremos más adelante. La labor de ambas orquestas contribuyó a mejorar sensiblemente la precaria y escasa actividad, conocimiento y difusión musical en España, creó puestos de trabajo para músicos españoles y fue educando a un público que hasta entonces había escuchado un reducido repertorio.

Además de las orquestas, Marco (1989) también señala la actividad de los cuartetos como promotores de la actividad musical; si bien estos han tenido una actividad más reducida y han sido exiguos, nombra al Cuarteto Francés y al Cuarteto Español. Otra característica reseñable es la intensa actividad coral en la zona Norte de la península, reflejada en la creación de coros estables en Bilbao, San Sebastián y Pamplona, y más adelante también se creó en Barcelona el Orfeó Catalá (Marco, 1989). La actividad coral ha sido determinante a la hora de incrementar la vida musical del país, así como para su evolución musical.

La influencia exterior también tuvo su repercusión en la situación de la música clásica en España. Marco (1989) apunta a dos hechos fundamentales: uno, la llegada de los ballets rusos de Diaghilev antes de la Primera Guerra Mundial y dos, la formación francesa de muchos de los compositores españoles. Estos dos hechos contribuyeron a ampliar el repertorio escuchado por el público español, dando lugar a la singular circunstancia ya comentada anteriormente de que en España se escuchasen antes a Stravinsky o a los impresionistas franceses que las sinfonías de Beethoven.

Además de la situación del teatro lírico, las orquestas y coros, Marco (1989) también señala el principio de la actividad musicológica moderna, de la mano de Felipe Pedrell e Hilarión Eslava y posteriormente continuada por Rafael Mitjana, Casiano Rojo, David Pujol, Vicente Ripollés, o los compositores Joaquín Nin o Richard Gerhard; todos ellos trabajaron en los primeros años del

siglo XX. La labor de José Subirá se prolonga más allá de los primeros años del siglo. Dentro de la crítica musical, destaca la figura de Adolfo Salazar¹⁹, si bien es prácticamente la única figura existente.

2.4.- La música tras la Guerra Civil española.

Para Marco, “la guerra civil afecta relativamente poco a la música española. O afecta a los músicos pero no tanto a la música” (1989, pág. 21). En este sentido, la Guerra Civil (1936-1939) no tuvo consecuencias a nivel estético, ya que los nuevos estilos compositivos ya habían sido adoptados anteriormente por los compositores. Así, por ejemplo, señala el caso de Rodrigo, cuyo Concierto de Aranjuez fue escrito antes de que finalizase la contienda y lo clasifica como un compositor perteneciente a la Generación del 27, al igual que otros casos como Jesús García Leoz o José Muñoz Molleda. Efectivamente, aunque no se produjeron cambios estéticos, la Guerra Civil fue un hecho traumático que transformó profundamente la sociedad española y sus instituciones, así como su funcionamiento. Son sobre todo los años de aislamiento los que incidieron muy negativamente en el desarrollo de la música española y conllevaron un retraso que todavía a día de hoy es notable.

Tras la Guerra Civil, el panorama en España, como ya se ha avanzado, continuó en el mismo ambiente de pobreza musical que en años anteriores ya estaba generalizado y formaba parte de la realidad social española. El cambio llegó cuando se produjo una transformación en las instituciones, con la exaltación nacionalista²⁰ (que, como indica Marco -1989-, como estilo

¹⁹ Salazar fue una figura fundamental en la renovación del panorama musical durante la II República, y aunque su destino fue el exilio, muchas de sus propuestas musicales fueron tenidas en cuenta y llevadas a cabo por la Comisaría General de la música (Gracia García, 1996).

²⁰ En lo que a la estética compositiva se refiere, Marco señala que “la música que se produce en la nueva situación española se aísla y eso será malo para ella porque cristalizará en torno a sí misma” (1989, pág. 164). En este sentido, es el aislamiento lo que produjo una estética propia y no una voluntad de crear una estética oficial del nuevo régimen, que “no se produjo nunca de una manera expresa” (1989, pág. 164). Así, “lo más que se puede decir es que el nacionalismo casticista era una estética oficiosamente oficial en cuanto que coincidía con ciertas ideas del régimen” (1989, pág. 165). Así, el nacionalismo casticista poco o nada tenía

compositivo ya era utilizado por los compositores de la generación del 27), y con el reforzamiento de la religión católica y el principio de un aislamiento que duró más de veinte años. El aislamiento de la música española tuvo lugar primero durante el transcurso de la guerra civil y, posteriormente, continuó con la Segunda Guerra Mundial, en la que los pocos contactos que se produjeron fueron con la Alemania nazi (y musicalmente, no fueron especialmente productivos). Si a esto se suma el bloqueo internacional al que fue sometida España durante los primeros años del franquismo, hay que esperar hasta años después del tratado con Estados Unidos de 1953²¹ para que España empiece a salir de su encierro. Para Marco (1989), el aislamiento fue la peor de todas las circunstancias y la que más influyó en la situación de la música clásica española. Dicho aislamiento tuvo varias consecuencias: por un lado, la composición en España se enquistó en su propia estética hasta la llegada de la generación del 51, que rompió con esa persistencia. Esta ruptura fue tal que se considera que la tradición compositiva en España no tiene una continuidad, sino que es un continuo “tejer y destejer” (Marco, 1989, pág.16), como ya se ha mencionado anteriormente. Esta ruptura conllevó más problemas de los que solucionó y aún hoy en día la música española continúa padeciendo sus consecuencias. También Barber (1993) señala cómo los compositores españoles en los años setenta coincidían en el punto de partida desde cero, desde un presente sin recuerdos, de forma autorreferencial.

La Generación de músicos del 27 en la que Marco (1989) incluye a intérpretes, compositores y pensadores musicales desapareció del panorama musical con el fin de la contienda, dejando un vacío en la interpretación, creación y ejercicio de la docencia en el país. El aislamiento, junto con la pérdida casi completa de esta generación, tuvo una repercusión sobre el público y las instituciones musicales del país prácticamente irreversibles. Las

que ver con el nuevo régimen, entre otras cosas, porque al nuevo régimen nunca le importó la música, de la que se ocupó “lo imprescindible desde un punto de vista administrativo” (1989, pág. 165).

²¹ Los pactos hispano-americanos de 1953 entre Estados Unidos y España acordaron la instalación de bases militares estadounidenses en territorio español en plena guerra fría a cambio de ofrecer a España ayuda para salir del aislamiento internacional.

instituciones musicales son “las que más sufrieron y hubo que rehacerlas o reconducirlas” (Marco, 1989, pág.165).

2.4.1.- Las instituciones musicales: las orquestas.

En el ámbito orquestal, la Orquesta Sinfónica y la Filarmónica de Madrid desaparecen como tal y son fusionadas en el afán de crear una única Orquesta Nacional que, aunque se creó en 1940, no comenzó a funcionar hasta 1942 bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas y con parecidas funciones a las anteriores formaciones orquestales ya desaparecidas. Más adelante, la programación de la nueva orquesta quedó restringida a un repertorio muy escaso. Hay que esperar hasta 1965 para asistir a la creación de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión con una vocación clara de difundir la música clásica entre el público español. En 1970 se creó en Barcelona la Orquesta Ciudad de Barcelona. A finales de los años ochenta, que es cuando Marco escribe su libro, se estaba asistiendo a un “renacer” de las orquestas españolas desaparecidas durante los años anteriores. Él señalaba la recuperación de formaciones históricas en Valencia y Bilbao, así como la creación de otras nuevas en Valladolid, Asturias o Tenerife. A este respecto, el autor señalaba que aunque se pensaba que el Estado de las Autonomías había contribuido a la creación de las nuevas orquestas, “hay comunidades en las que la situación es igual o peor que antes, siendo ejemplos flagrantes Andalucía y Galicia” (Marco, 1989, pág.167). Desde la perspectiva actual, habría que matizar su afirmación, puesto que este movimiento impulsado por la creación de las autonomías y con la vocación de dotarlas de infraestructuras musicales, sí ha cuajado. Tras realizar tras la búsqueda “orquesta” en la base de datos dentro de los recursos para música del CDMD o “Centro de Difusión de Música y Danza”, en septiembre de 2013, Andalucía cuenta hoy en día con casi cuarenta orquestas, entre las que se encuentran la Orquesta de Cámara de Málaga, la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla ROSS, asociada al teatro de la Maestranza, Orquesta Barroca del Conservatorio Superior de Sevilla, Orquesta Barroca de Sevilla, Orquesta Barroca de Granada, Joven Orquesta Sinfónica de Andalucía

Centro (JOSAC), Orquesta Joven de Andalucía, Joven Orquesta Ciudad de Linares (Jaén), Joven Orquesta de Antequera “El Efebo” (Málaga), Joven Orquesta de Cámara de Jerez “Maestro Álvarez Beigbeder” (Jerez de la Frontera, Cádiz), Joven Orquesta Provincial de Málaga, Joven Orquesta Sinfónica de Granada (JOSG), Joven Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música (Málaga), Orquesta Arsian (Málaga), Orquesta Bética Filarmónica (Sevilla), Orquesta Ciudad de Almería, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Ciudad de Priego (Córdoba), Orquesta de Cámara Andaluza (Sevilla), Orquesta de Cámara de la Universidad de Málaga (OCUMA), Orquesta de Cámara del Conservatorio Superior de Música de Málaga, Orquesta de Cámara Manuel Castillo (Sevilla), Orquesta de Córdoba, Orquesta de la Universidad de Granada, Orquesta de la Universidad de Huelva, Orquesta del Collegium Musicum (Málaga), Orquesta Filarmónica de Málaga, Orquesta Joven de Almería (OJAL), Orquesta Manuel de Falla (Cádiz), Orquesta Sinfónica Ciudad de Atarfe O.S.C.A. (Granada), Orquesta Sinfónica Ciudad de Linares (Jaén), Orquesta Sinfónica de Algeciras “Amigos de la Música” (Cádiz), Orquesta Sinfónica de Jaén, Orquesta Sinfónica de Huelva, Orquesta Sinfónica Joven del Aljarafe OSJA (Sevilla), Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga, incluso una Orquesta Ciudad de Ceuta y Orquesta Ciudad de Melilla. Y realizando esta misma búsqueda para Galicia dentro del buscador del CDMD, resulta que en Galicia hay al menos siete orquestas que son la Orquesta Clásica de Vigo, Orquesta de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Galicia (A Coruña), Orquesta de Cámara Solistas de Galicia (A Coruña), Orquesta Gaos (A Coruña), Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia, Orquesta Municipal de Xove (Lugo), y la Orquesta Sinfónica de Galicia OSG (A Coruña).

Además de las mencionadas, y según los datos recogidos en el Centro de Documentación de Música y Danza, al realizar la búsqueda en su base de datos para “orquesta” se hallan actualmente 340 resultados, a los cuales se suman los 76 para “orquesta” (en su versión en catalán, valenciano y gallego)²². Seleccionando las entradas que corresponden sólo a formaciones

²² El sumatorio de ambas búsquedas no es representativo puesto que dentro de “orquesta” o “orquesta” se incluyen asociaciones, fundaciones, etc. así como orquestas de acordeones o de

orquestales profesionales (es decir, sin contar con las orquestas jóvenes –no profesionales-, las de los Conservatorios o universidades), tanto de cámara como sinfónicas, se recogen 163 entidades, repartidas por Comunidades Autónomas de la siguiente manera: 25 en Valencia, 21 en Andalucía, 29 en Madrid, 29 en Cataluña, 8 en Galicia, 6 en el País Vasco, 5 en Aragón, 3 en Asturias, 4 en Baleares, 5 en Canarias, 2 en Cantabria, 8 en Castilla La Mancha, 9 en Castilla León, 3 en Extremadura, 1 en La Rioja, 2 en Murcia, 1 en Navarra, 1 en Ceuta y 1 en Melilla. Además, todas las comunidades, excepto Castilla La Mancha, La Rioja, Cantabria y la ciudad de Ceuta, cuentan con una orquesta que organiza una temporada²³ en su comunidad. (Ver Anexo 2).

2.4.2.- Las infraestructuras musicales: los auditorios.

Evidentemente, la multiplicación de orquestas por todo el territorio nacional es hoy día una realidad. La creación de las autonomías favoreció indudablemente el nacimiento de las nuevas orquestas autonómicas y de nuevas infraestructuras, como los auditorios o la recuperación de espacios (teatros, cines, etc.) ahora dedicados a la música. El Plan Nacional de Auditorios se puso en funcionamiento a principios de los años ochenta, y fue promovido por el Ministerio de Cultura en colaboración con las Comunidades Autónomas y las corporaciones locales. El plan se inició con la proyección de nueve salas de conciertos-auditorios con un presupuesto medio de 3.000 millones por cada edificación. El arquitecto José María Paredes fue el encargado de la realización del Auditorio de Madrid (las obras comenzaron en 1982 y se inauguró en 1988), de Cuenca, de Valencia y de Granada. También se incluyen dentro de este plan los auditorios de Sevilla, Zaragoza, Murcia,

pulso y plectro que no entran en la presente investigación. Además, hay alguna orquesta que aparece tanto en la búsqueda de “orquesta” como en la de “orquestra”, duplicando su entrada

²³ Una temporada es un ciclo de conciertos que se organiza anualmente, lo que permite otorgar una estabilidad a las orquestas y permitir una organización y programación sólida y de calidad. Según la segunda entrada del Diccionario de la Real Academia Española (DREA, 2013, www.rae.es), temporada es ‘el tiempo durante el cual se realiza habitualmente algo, por ejemplo, la temporada de ópera’.

Barcelona, Lérida, Málaga, Salamanca, Las Palmas etc. Según el artículo de José Luis Carles y Cristina Palmese (2005), el plan tenía en 2006 un presupuesto de 10,7 de euros, duplicando el presupuesto para 2005 que era de 5,1 millones de euros. Estas partidas presupuestarias estaban destinadas a la construcción de nuevos Auditorios en Barcelona²⁴, Gerona, Vitoria, Málaga, Burgos²⁵ y Lugo. Algunos de ellos ya se han inaugurado a fecha actual (Gerona 2006); otros están en proceso de ejecución (el Auditorio de Lugo, actualmente en obras, tiene previsto inaugurarse en 2015) y otros están todavía en proyecto (Auditorio de Vitoria o de Málaga).

Además del Plan de Auditorios, en 1985 se inauguró el Programa de Teatros, con el que se establecía un acuerdo de colaboración entre Ayuntamientos, Comunidades Autónomas y la propia Administración del Estado. Este plan tuvo diversas ampliaciones en los años 1992, 1994, 1996, y 2004 y ha sido aprovechado por los ayuntamientos para restaurar, en algunos casos y ampliar, en otros, sus teatros. La financiación de este programa se efectuaba mediante la aplicación del 1% Cultural²⁶. Carles y Palmese (2005) defienden que los planes de creación y rehabilitación del patrimonio histórico suponen un renacimiento para los sectores artísticos, como el teatro, la danza y la música, y además éstos sirven como paradigma para las políticas de descentralización y democratización cultural (Carles & Palmese, 2005). Y con estos supuestos de políticas culturales, auguraban que la red de auditorios

²⁴ No sabemos muy bien a qué Auditorio se refieren en este caso José Luis Carles y Cristina Palmese (2005), puesto que el Auditorio de Barcelona fue obra del arquitecto Rafael Moneo y las obras comenzaron en 1990 y fue inaugurado en 1999.

²⁵ El Auditorio y Palacio de Congresos de Burgos inició sus obras en 2005 y fue inaugurado en 2012.

²⁶ Según la página web del Ministerio de Cultura, la ley de Patrimonio Histórico establece la obligación de destinar en los contratos de obras públicas una partida de al menos el 1% del presupuesto a trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Cultural Español o al fomento de la creatividad artística, con preferencia en la propia obra en la que se ejecuta la obra o en su inmediato entorno. Dicho 1% se genera reservando el 1% de los fondos aportados por el Estado en los presupuestos de cada obra pública financiada total o parcialmente por el Estado, así como los presupuestos de obras públicas construidas y explotadas por particulares en virtud de una concesión administrativa y sin la participación financiera del Estado. Esta disposición establece que están eximidos de esta obligación aquellas obras cuyo presupuesto total no exceda los 601.012,10 €, así como aquellas obras que afecten a la seguridad y defensa del Estado, así como a la seguridad de los servicios públicos.

sería completada para dar cabida a las necesidades de la música clásica en nuestro país (Carles & Palmese, 2005).

Cabe destacar la particular historia del Teatro Real como entidad dedicada inicialmente a la ópera, posteriormente reconvertida en sala de conciertos y finalmente recuperada como escenario operístico. Haciendo un breve repaso por la historia del Teatro Real, su precedente fue el Teatro de los Caños, inaugurado en 1738. Dicho teatro, bajo el mandato de Fernando VII se reconvirtió en lo que más tarde será el Teatro Real como teatro dedicado principalmente a la ópera, iniciando sus obras en 1817. Su periodo de obras duró hasta 1950, momento de su reinauguración, y estuvo funcionando como teatro de ópera hasta 1925, año en el que se cerró provisionalmente por su mal estado. Dicho cierre finalmente duró 41 años, y fue en 1966 cuando reabrió al público como auditorio y sede del Real Conservatorio de Música de Madrid. En 1988 fue cerrado para su rehabilitación y en 1997 se produjo su reapertura, pero ya recuperado como teatro de ópera²⁷. Cuando Tomás Marco escribía su “Historia de la música española” en 1989 asumía la desaparición del Teatro Real, reconvertido entonces en sala de conciertos; aunque no dudaba en señalar que el “criterio más racional y viable desde el punto de vista práctico y económico” (1989, pág. 167) era la recuperación del Teatro Real como teatro de ópera. Al sumarse la desaparición de otros teatros históricos provinciales, la única sede española dedicada a la programación operística era el Liceu de Barcelona. La inauguración del Auditorio Nacional de Música de Madrid en 1988 posibilitó la recuperación del Teatro Real para la celebración de ópera, que comenzó las obras de remodelación ese mismo año. Así, el Teatro Real fue reinaugurado como ópera en 1997. En la actualidad, el Teatro Real ha asistido al relevo en el cargo de dirección artística de Gerhard Mortier, a quien le ha sucedido Joan Matabosch, hasta entonces, director artístico del Liceu (Verdú, 2013).

Otro centro histórico del país es el Liceu de Barcelona, cuya situación se ha visto comprometida en los últimos tiempos. La dirección del teatro presentaba un expediente de regulación de empleo o ERE temporal en 2010

²⁷ Datos recuperados de la página web del Teatro real, en septiembre de 2013 (www.teatro-real.com).

cuando la dirección del teatro amenazó con reducir un 10% la plantilla. En 2012 se volvió a plantear un ERE temporal que se negoció con la plantilla, quienes tras renunciar a la paga extra, consiguieron retirar la propuesta del ERE. Finalmente, en 2013 el Liceu presentó un expediente de regulación de empleo temporal para la temporada 2013–2014 que afecta a todos los trabajadores. Además, al ser una entidad de financiación eminentemente pública, el Gobierno, desde el Ministerio de Empleo, ha expresado la inviabilidad de su cobro mediante una carta enviada a cada uno de sus 369 trabajadores al pertenecer, estar vinculada o ser dependiente de la Administración Pública. Así, la actual viabilidad del coliseo histórico barcelonés queda en entredicho y más aún desde el fichaje de su director Joan Matabosch para asumir la dirección en el Teatro Real de Madrid. A esto se suma la noticia de que su actual director del coro, José Luis Basso, también abandona su puesto en la temporada de 2014. Así, para la temporada 2014/2015 el Teatre del Liceu tiene como director general a Roger Guasch, Christina Scheppelmann es su directora artística general y Josep Pons es el director musical (según www.liceubarcelona.cat, consultado en Septiembre 2014).

En cuanto a la gestión de muchos de los teatros restaurados, ésta corresponde a la Red Española de Teatros y Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, que está integrada por un centenar de recintos y cuenta con once circuitos de comunidades autónomas, configurándose como la plataforma de distribución de artes escénicas más importantes de España (Carles & Palmese, 2005). Los espacios escénicos integrados en esta red son íntegramente de titularidad pública, poseen la necesaria dotación técnica y la capacidad presupuestaria suficiente como para realizar programaciones anualmente. Para un estudio más pormenorizado de la situación de dicha red desde un punto de vista económico, destaca el trabajo de M^a José Querol titulado “Marketing Cultural. El enfoque relacional de las artes escénicas” y publicado en 2003 por la editorial de la propia Red Española de Teatros y Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública.

2.4.3.- Otras instituciones musicales: música de cámara y festivales.

Evidentemente, la proliferación de nuevas orquestas por toda la geografía española está relacionada con la creación de las nuevas infraestructuras, con los auditorios, así como con la recuperación de antiguos teatros. Sin embargo, esta inversión en infraestructuras no siempre ha ido acompañada de la respuesta del público. La música de cámara también se vio favorecida por el incremento de la actividad musical y se crearon varios cuartetos, algunos de ellos al abrigo de las recién creadas orquestas, que, como indica Marco (1989), no han tenido una prolongación en el tiempo y han ido desapareciendo progresivamente. Así, por ejemplo se creó el Cuarteto Clásico de Radio Nacional, que se sumó a la ya existente Agrupación Nacional de Música de Cámara que fue creada durante los primeros años del franquismo. Otros cuartetos que fueron surgiendo y paulatinamente desaparecieron fueron el Cuarteto de Solistas de la Orquesta de RTVE y el Hispánico-Númen. Durante los años setenta y ochenta, algunos de los cuartetos que mantenían cierta actividad en España fueron el Cuarteto Sonor de Barcelona, el Cuarteto Español, Cuarteto Arcana; y en la modalidad de tríos el Trío de Barcelona, Trío de Madrid y Trío Mompou. En general, la música de cámara sigue siendo muy poco cultivada en nuestro país y la escasa música camerística que se ofrece suele ser interpretada por cuartetos extranjeros.

Es una deuda histórica el reconocer la gran labor que tuvieron además de las sociedades filarmónicas otras instituciones como el Instituto Francés, el Instituto Alemán, el Ateneo de Madrid, el Club 49 en Barcelona, la Casa Cervantes o la Residencia de Estudiantes en la promoción y mantenimiento de la actividad musical en España tanto durante el periodo franquista como posteriormente. Más recientemente, cabe destacar las actividades musicales programadas por la Fundación Juan March, la Fundación Miró, Juventudes Musicales o el Círculo de Bellas Artes²⁸, además de otras fundaciones dedicadas a la promoción, apoyo y difusión de la música clásica. Los festivales internacionales históricos de Granada o Santander, ambos creados en 1952

²⁸ En la actualidad, ve peligrar su existencia, al haber sido reducidos sus presupuestos de manera drástica casi en un 90%.

han contribuido al mantenimiento y difusión de la música en España, pero tampoco han solventado el anquilosamiento de la programación. En general, los Festivales Internacionales han realizado una labor puntual que contrastaba con la escasa vida musical durante el resto del año en los lugares de celebración como Granada, Santander o Canarias. Otros festivales internacionales que ya tenían presencia en España durante los años ochenta fueron el Festival de Canarias, el Festival de Barcelona y el Festival de Otoño en Madrid. La Quincena Musical de Donostia, mucho más antigua que las mencionadas, no consiguió, sin embargo, su condición de internacional hasta hace relativamente poco. Con la creación del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante en 1985 se emprendió una actividad dedicada en exclusiva a la música contemporánea nacional. El Festival de Alicante fue creado y dirigido por Tomás Marco en sus primeros años y pretendió crear un espacio en el que dar a conocer obras contemporáneas y poner en contacto a los creadores. Su organización estaba en manos del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), con la colaboración del Ministerio de Cultura, la sección de Cultura del Ayuntamiento de Alicante, la Diputación Provincial, el Instituto Valenciano de la Música de la Generalitat Valenciana, el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) y Radio Nacional de España. Este festival que ha estado activo durante veintiocho años, ha concluido en este año 2013. Según sus organizadores (Blardony, 2013; Gaviña, 2013, abril 23; Moltó, 2013), ha sido la reducción del presupuesto, así como la escasa respuesta del público lo que han acabado con el festival tal y como había sido hasta entonces. Los responsables del festival matizan que éste no desaparece, sino que se ha transformado de festival en ciclo, lo que supone una gestión mucho más económica. El nuevo ciclo acogerá 9 conciertos, 10 clases magistrales, conferencias y una exposición durante los meses de octubre de 2013 a mayo de 2014 frente a los 11 conciertos y la feria profesional que tenía lugar en el festival, donde se daban cita intérpretes, compositores, editores, programadores y profesionales. Destacan la implicación de la universidad y del Conservatorio en el nuevo ciclo llamado “Alicante Actual”. La programación incluirá compositores clásicos de manera que no se centrará en la música contemporánea y estrenos como el festival predecesor. Esta iniciativa del CNDM se inscribe dentro de las actividades que ha asumido esta organización

con la incorporación en su seno del desaparecido “Centro de Difusión de Música Contemporánea” (CDMC). Así como actividades de difusión de la música contemporánea, también ha creado las “Xornadas Contemporáneas en Santiago de Compostela”, y mantiene el ciclo “Serie 20/21” en Madrid. La historia del Festival de Alicante es paradigmática de la evolución de los festivales en España en los últimos tiempos. Los festivales internacionales nacieron con vocación internacional, y así lo reflejaba la cuantiosa inversión realizada en ellos. Sin embargo, en los últimos años han visto cómo la inversión ha ido menguando, sufriendo diferentes transformaciones, muchos de ellos convertidos en ciclos de conciertos, mucho más económicos. En los tiempos actuales, la supervivencia de los antiguos cursos y festivales se ve cada día más amenazada por las dificultades económicas, agravadas por el contexto de crisis.

2.5.- De la Comisaría de Música al INAEM. El paso de la Dictadura a la Democracia.

Las instituciones públicas que se han encargado de la dirección de la música en nuestro país, tienen su antecedente en la Comisaría de la Música, institución de origen franquista que más adelante fue sustituida por una Comisaría Técnica. En el momento de su fundación, en 1940, la Comisaría de la música estaba a cargo del padre Nemesio Otaño, Joaquín Turina²⁹ y José Cubiles. Al año siguiente, en 1941, Joaquín Turina fue nombrado director principal hasta su fallecimiento en 1949, siendo Federico Sopeña su ayudante. La Comisaría de la Música dependía de la Dirección General de Bellas Artes, que estaba dirigida por el Marqués de Lozoya. El padre Otaño se hizo cargo de la dirección del Real Conservatorio de Madrid y al fallecimiento de Turina, la comisaría quedó en manos de Antonio de las Heras, quien se convirtió en

²⁹ Sobre la figura de Joaquín Turina existen tres biografías principales, la de García del Busto (1981), la de Morán (1981), y la de Sopeña (1943), y las tres resultan muy útiles para recomponer los hechos a veces plagados de inexactitudes sobre la música y sus instituciones durante el periodo franquista. También Pérez Zaldondo (2002, 2006, 2011) aporta interesante y novedosa información sobre dicho periodo.

“árbitro de la música oficial” (Marco, 1989, pág. 166). A principio de los años setenta se recupera la Comisaría de la Música que, mediante el Real Decreto 2258/1977 de 27 de agosto sobre estructura orgánica y funciones del recién creado Ministerio de Cultura, se convertirá en 1977 en Dirección General de Música. El Ministerio de Cultura creado en 1977 pasa a ser la principal institución que regula la vida cultural del país, incluida la música y, por tanto, la Dirección General de Música. El nuevo clima favorece el nacimiento de nuevas instituciones dedicadas a la música. Además de la Dirección General de Música, en 1978 se crea el Centro Nacional de Documentación Musical, dedicado a la recopilación de documentación musical, que posteriormente sistematiza y organiza esta información recogida, creando bases de datos, etc. En 1985 es integrado dentro del recién creado INAEM y en 1996 incorpora la sección de danza. Otras instituciones que vieron la luz en los años setenta fueron la Asociación de Compositores Sinfónicos, creada por Ramón Barce en 1976, así como la Sociedad de Musicología creada y dirigida por Samuel Rubio en 1977. Como curso formativo, la institución Fernando el Católico creó en 1979 un curso pionero sobre la interpretación de música histórica que es el Curso de Música Antigua de Daroca, hoy convertido en Curso Internacional y Festivales de música Antigua de Daroca, donde continúan formando a intérpretes y ofreciendo conciertos en el marco del curso.

Otras instituciones musicales vieron la luz a raíz de la transferencia de competencias a las autonomías, lo que supuso la modificación de las funciones atribuidas al Ministerio de Cultura y la de los organismos adscritos a ella. Así, en 1985 y mediante el Real Decreto 565/1985 de 24 de abril se creó el Instituto de las Artes Escénicas y la Música (INAEM) como organismo autónomo. El INAEM es “el organismo de la Secretaría de Estado de Cultura que se ocupa de articular y desarrollar los programas relacionados con el teatro, la danza, la música y el circo” según explica el propio Ministerio de Cultura en su página web (www.mcu.es). Dentro del INAEM se integran instituciones como el Auditorio Nacional de Música, el Ballet Nacional de España, el Centro de Documentación Teatral, el Centro de Tecnología del Espectáculo, el Centro Dramático Nacional (CDN), el ya extinto Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, la Compañía Nacional de Danza (CND), la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Coro Nacional de España (CNE), la Joven

Capítulo I. Contexto socio-histórico.
La música clásica en la España del s. XX

Orquesta Nacional de España (JONDE), el Museo Nacional del Teatro, la Orquesta Nacional de España (ONE) y el Teatro de la Zarzuela. La dirección del INAEM ha sido ocupada por José Manuel Garrido Guzmán de 1985 a 1989, a quien siguió Adolfo Marsillach Soriano de 1989 a 1990, Juan Francisco Marco Conchillo de 1990 a 1995, y Elena Posa Farras de 1995 a 1996. En el periodo de 1996 a 1999 el cargo lo ejerció Tomás Marco Aragón; de 1999 a 2000 estuvo Andrés Ruiz Tarazona, de 2000 a 2004 Andrés Amorós Guardiola, de 2004 a 2007 José Antonio Campos Borrego, de 2007 a 2009 Juan Carlos Marset Fernández, de 2008 a 2012 Félix Palomero González y desde el 2012 hasta la actualidad Miguel Ángel Recio Crespo.

Otra institución que también se integró dentro del INAEM fue el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC)³⁰ tras su desaparición en 2010. El CDMC nació en 1983 de la colaboración entre el compositor Luis de Pablo y el entonces Ministro de Cultura Javier Solana durante el primer gobierno socialista, con el objetivo de fomentar y divulgar la creación musical contemporánea. El mismo Luis de Pablo lo dirigió de 1983 a 1985 y Tomás Marco le sustituyó al frente de la dirección de 1985 a 1995. En esta institución se pretendía recoger las iniciativas de los años sesenta y setenta de grupos como los Encuentros de Pamplona 1972 o las actividades de grupos como Alea, pero dentro de un marco institucional. Al no existir instituciones oficiales, las expresiones creativas contemporáneas encontraron acomodo en las iniciativas individuales alentadas por los propios compositores, que dieron lugar a grupos como Tiempo y Música o el ya nombrado Alea en Madrid, Música Abierta en Barcelona, u otros grupos especializados como Koan, ZAJ, Diabolus in Musica, Música abierta, Grup Català de Musica Contemporània, LIM, Actum, Glosa, Grupo Círculo, Barcelona 216, Lucentum o Cosmos, entre otros. Tras el periodo inicial, la gestión de Tomás Marco consolidó la institución y se llevaron a cabo iniciativas como la creación del Festival de Música de Alicante en 1985 o la creación del Laboratorio de Informática y Electrónica Musical LIEM en 1989. Posteriormente, otros de sus directores han sido José Luis García del Busto (quien fue adjunto de Tomás Marco de 1990 a 1994 y dimitió tras la

³⁰ La página web del extinguido CDMC lleva sin actualizar desde su desaparición en 2010, de lo que cabe deducirse su abandono o la ignorancia de su existencia, en la que aún presentan el programa del ya también extinto Festival de Alicante para el año 2010.

destitución de Marco), Jesús Villa Rojo (de 1995 a 1997), Consuelo Díez (de 1997 a 2001 año en el que fue destituida) y Jorge Fernández Guerra desde febrero de 2001.

El Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) es otra institución dependiente del INAEM, que se crea en 2011 aglutinando en su ser al extinto Centro de Difusión de la Música Contemporánea, al Centro Nacional de las Músicas Históricas de León³¹ y a la programación propia del Auditorio Nacional de Música. Dentro del CNDM se albergan los ciclos de música contemporánea, histórica y la programación del Auditorio Nacional, siendo uno de los centros de gestión artística más importantes del país. En su programación ha diversificado los géneros musicales, atendiendo no sólo a la música clásica tradicional, pues da cabida al jazz y al flamenco. Para la concreción de su programación cuenta con espacios públicos como el Auditorio Nacional de Madrid (tanto su sala de cámara como la sinfónica), la sala A400 del Museo Reina Sofía, el Teatro de la Zarzuela, el Auditorio Ciudad de León, así como otros espacios. Además, el CNDM prepara la programación también para sus circuitos establecidos en diferentes ciudades, como Oviedo, Salamanca, Santiago de Compostela, Úbeda-Baeza, Burgos y Alicante. Esta institución también ha querido integrar en sus actividades un apartado dedicado a la educación, en la que participan universidades, expertos, impartiendo cursos, masterclass o conferencias. Antonio del Moral ha sido el encargado de dirigir el CNDM, cargo al que accedió tras su cesión como director artístico del Teatro Real (fue director artístico de la entidad de 2005 a 2010) al ser contratado Gerhard Mortier para dicho puesto en 2010.

Se puede decir que en la actualidad el gran problema de infraestructuras del que adolecía España se ha solucionado, tanto con construcciones nuevas (red de auditorios), como con la recuperación y restauración de antiguos teatros. A partir de estas nuevas infraestructuras y apoyada por el INAEM, se ha configurado una “Red Española de Teatros y Auditorios y Circuitos de

³¹ El Centro Nacional de las Músicas Históricas, con sede en León, es un proyecto del Ministerio de Cultura que se empezó a gestar con la compra por parte del Ministerio del Teatro Emperador de León por 4,5 millones de euros en otoño de 2008. Su rehabilitación corrió a cargo del Ministerio de Vivienda. Su puesta en marcha estaba proyectada para 2011, pero finalmente fue integrada dentro del CNDM. El Centro Nacional de las Músicas Históricas está dedicado a la difusión y recuperación de las músicas históricas.

titularidad pública” que gestiona buena parte de la actividad cultural en nuestro país, así como el CNDM que, como gestor y programador, ha contribuido a activar la vida musical, manteniendo una intensa actividad en diversos puntos del territorio. La actual situación de crisis pondrá a prueba la estabilidad y solidez de dicha estructura y su forma de comportarse marcará el futuro próximo de la música en España.

2.6.- La educación musical en España.

Pero el gran problema irresoluto que arrastra la música clásica en España desde la guerra civil se ha concentrado en la enseñanza musical. Como ya señalábamos anteriormente, el exilio se llevó buena parte de los maestros dejando los Conservatorios desprovistos de buena parte de sus profesionales. Marco (1989) apunta que buena parte del relevo del profesorado se tuvo que improvisar, provocando que se distanciase la enseñanza musical de la profesión musical, la teoría de la práctica musical. Esta es una de las causas por las que, según el autor, a pesar de contar en los Conservatorios con un buen número de alumnos, se tuvieron que ocupar muchas de las plazas de las orquestas creadas en los años ochenta y noventa por instrumentistas extranjeros (Marco, 1989). Esta separación de la música profesional de la enseñanza musical es, aún hoy en día, muy palpable en los Conservatorios españoles. Lo cual unido a la progresiva masificación de los Conservatorios, la falta de renovación en los planes de enseñanza musical y la caída en la calidad de la enseñanza, hacen urgente un plan de profunda renovación de la enseñanza musical.

2.6.1.- El papel de la Iglesia católica en la enseñanza musical.

Tras la Guerra Civil, la enseñanza y particularmente la educación musical se vieron fuertemente influenciadas por el papel de la Iglesia católica en el nuevo régimen. La Iglesia cobró un protagonismo central en la vida social

de los españoles durante el periodo de la dictadura, ya que la religión era una de las piedras angulares del régimen del nacional catolicismo (Oriol Alarcón, 2005; Longueira, 2011). Su presencia se imponía en la vida de la mayoría de los españoles, en las costumbres, normas sociales, educación, etc. estableciéndose como marco referencial. Así, la práctica religiosa se convirtió en un elemento nuclear y prácticamente obligatorio para los ciudadanos. En las celebraciones litúrgicas la música era un elemento esencial que ayudaba a la elevación espiritual (Pío X, 1903) y estaba concebida como parte integrante de la liturgia en los días de fiesta (los días laborables la misa era rezada, para que su duración no fuese excesiva). Antes del Concilio Vaticano II, la misa era rezada y cantada en latín, siguiendo las prescripciones descritas en el Motu Proprio "Tra le Sollecitudini" (Pío X, 1903). Estas prescripciones sobre la música sacra fueron escritas por el papa Pío X en 1903 en el contexto de la incursión de la música teatral en la música sacra y con la intención de delimitar y separar claramente la música sacra de la profana (Miserachs, 2006). Durante el siglo XIX fue práctica habitual que las formas y géneros teatrales se utilizasen también en las composiciones litúrgicas; tómese como ejemplo el Réquiem de Verdi, que está claramente influenciado por la música teatral conteniendo entre sus páginas arias, cavatinas, etc. que no eran del gusto del clero³² lo mismo que la costumbre de utilizar músicas profanas cambiándoles el

³² De esta situación nos habla Monseñor Valentino Miserachs, director del coro de la Capilla Sixtina en su discurso titulado "La música sacra antes y después del Concilio Vaticano II" que forma parte de la conferencia que impartió en el marco del "XXVIII Congreso Nacional de Música Sagrada" celebrado en México en 2006. Al relatar la situación que vivía la música sacra en el siglo XIX, Monseñor Valentino cita la carta pastoral que el entonces patriarca Sarto (posteriormente San Pío X) escribía al clero y fieles de Venecia en 1895: "De tal género (profano) es el estilo teatral que arreció en Italia durante este siglo. No presenta nada que recuerde el canto gregoriano y las formas más severas de la polifonía; su carácter intrínseco es la ligereza sin reservas; su forma melódica, aunque muy agradable al oído, es dulzona hasta el exceso (...). Su fin es el placer de los sentidos, y no busca otra cosa que el efecto musical, tanto más agradable para el vulgo cuanto más amanerado en las piezas concertadas y clamoroso en los coros; su forma es lo máximo del convencionalismo: (...) aria del bajo, romanza del tenor, duetto, cavatina, cabaletta y coro final, piezas todas convencionales, y que no faltan nunca (...). Muchas veces se tomaron las mismísimas melodías teatrales aplicándoles por fuerza el texto sacro; más a menudo se compusieron otras nuevas, pero siempre de estilo teatral, o con reminiscencias, convirtiendo las funciones más augustas de la Religión en representaciones profanas, cambiando la iglesia en teatro, profanando los misterios de nuestra fe hasta el punto de merecer la repulsa de Cristo a los mercenarios del templo: lo habéis convertido en cueva de ladrones" (citado en Miserachs, 2006).

texto por uno sagrado (Miserachs, 2006). Con la intención de evitar lo que el Papa consideraba abusos en las composiciones musicales litúrgicas, el Papa San Pío X escribió el motu proprio “Tra le Sollecitudini” (Pío X, 1903). Esta es la normativa que rigió la música litúrgica durante buena parte del siglo XX, en la que se abogaba por una vuelta al canto gregoriano -o polifonía clásica en todo caso- y siempre cantado preferentemente en latín.

Pero la influencia de “Tra le sollecitudini” no se limitó al ámbito eclesiástico, sino que a través de la educación de los sacerdotes y los maestros se extendió a otros ámbitos sociales. Desde dicho motu proprio, San Pío X (1903) animaba a la Iglesia para que fomentase la formación musical tanto de los clérigos como de niños y adultos incluso de las iglesias menores y aldeas (las mujeres tenían prohibida la participación activa en las celebraciones litúrgicas, textualmente indicado en “Tra le Sollecitudini”, artículo 13 inscrito dentro del capítulo dedicado a los Cantores). Entendemos que esta reforma de la música litúrgica afectó a las sociedades cristianas, que volvieron a instaurar el canto gregoriano como la base musical de la liturgia. Así, el uso del gregoriano se hizo habitual en las parroquias. Con sus problemas y defectos (no hay que olvidar que la mayoría de la población no sabía latín), de ésta manera se inició a una buena parte de la población en ciertos conocimientos básicos musicales. Mejor y más profunda fue la educación musical que desde los colegios religiosos se impartía a los alumnos, así como en los seminarios, donde existían diversas asignaturas musicales obligatorias (solfeo, canto, coro, etc.) e incluso, como apunta Monseñor Miserachs (2006), quienes tuviesen interés y condiciones, podían estudiar órgano dentro del seminario. En la vida secular fuera del seminario, la instrucción musical litúrgica quedaba en manos de la voluntad del párroco correspondiente. La ventaja de los párrocos sobre los maestros de escuela era que los primeros poseían una mayor formación musical, de carácter obligatorio en los seminarios. Pero una vez más quedaba en manos de la voluntad e iniciativa del párroco la formación musical del pueblo, si bien la normativa animaba explícitamente a ello. Si se tenía el privilegio de contar con una “schola cantorum” en la parroquia a la que se pertenecía, el ingreso en la misma permitía una formación musical litúrgica, que incluía conocimientos musicales básicos; pero las “schola cantorum”

habitualmente discriminaban entre los núcleos urbanos y los rurales, a favor de los primeros y en detrimento de los segundos.

Más adelante, la Encíclica “*Musicae Sacrae*” escrita por Pío XII en 1955 abría las puertas a una mayor participación en la música litúrgica por parte de toda la población, incluidos hombres, jóvenes y mujeres (Pío XII, 1955). La encíclica invitaba a la participación de todos los fieles y promovía especialmente el uso y la popularización de los cantos religiosos populares en lengua vulgar, a través de la educación de los niños o de los consiliarios de la juventud católica (Pío XII, 1955); aunque continuaba manteniendo el latín para los cantos litúrgicos. Esta apertura en la música litúrgica permitía una mayor participación, práctica e iniciación musical para la población. En España, esta formación musical (aunque católica) fue impulsada por colegios religiosos y por instituciones como la Sección Femenina o los Flechas, ocupados de la formación de la juventud católica dentro de los parámetros del nacionalcatolicismo (Oriol de Alarcón, 2005; Pérez Zalduondo, 2006). Ya en la década siguiente, con el “Concilio Vaticano II” y la “Constitución *Sacrosanctum Concilium*” de 1963 se abrían las puertas para la participación activa de los fieles en las celebraciones litúrgicas, dejando de ser obligatorio el uso del latín (Pablo VI, 1963). Con esta reforma, ya no era considerada tarea exclusiva por parte del coro de levitas el canto litúrgico, aunque se seguía manteniendo la predilección por el canto gregoriano y la polifonía clásica o la utilización del órgano de tubos como acompañamiento litúrgico (Miserachs, 2006).

A pesar de todas estas recomendaciones, la música sacra se ha ido alejando cada vez más de la música clásica en su intento de ganar fieles y promover una mayor participación, acercándose a productos musicales más próximos a la música moderna y de consumo. Este actual distanciamiento de los postulados de la música sacra y de las recomendaciones sobre la música litúrgica ya ha sido puesto de relieve desde las instituciones vaticanas en reiteradas ocasiones³³ (Juan Pablo II, 2003; Miserachs, 2006).

³³ Lo menciona en su discurso Monseñor Miserachs (2006) y también lo suscribe Juan Pablo II en 2003 en el quirógrafo sobre la música sacra escrito con motivo del centenario del Motu Proprio “*Tra le solletudini*” de Pío X, así como Benedicto XVI en el discurso que ofrece en el marco del “Congreso Italiano de las *Scholae Cantorum*” organizado por la Asociación “Santa Cecilia” en 2012 (los textos papales están disponibles en la página web del vaticano, www.vatican.va)

No abundan los estudios acerca de la influencia de la Iglesia en la música y en la formación musical española, especialmente durante la dictadura, si bien, obviamente, su peso fue notorio. Además de la creación de instituciones que contribuyeron a su difusión como la ya mencionada Sección Femenina o los Flechas, los Conservatorios españoles se llenaron de sotanas que vinieron a cubrir la escasez de docentes debidamente formados para el ejercicio de la docencia (Marco, 1989). De entre ellos sobresale la figura del padre Nemesio Otaño (1880-1956), jesuita que ocupó el cargo de primer Comisario de Música, junto a José Cubiles y Joaquín Turina, siendo el secretario el también sacerdote Federico Sopeña (1917-1991), quien más tarde desempeñaría el cargo de director de la misma. Otaño dejó en manos de Turina la dirección de la Comisaría para dedicarse a la dirección del Real Conservatorio de Madrid, desde 1940 a 1951. Además, Otaño fue un prolífico autor dejándonos numerosas composiciones, himnos, etc. Con la composición de su himno “Franco, Franco”, Otaño estuvo encargado durante los primeros años del régimen de la propaganda y difusión del nuevo régimen establecido, pero sin que ello causase demasiado impacto en la población (Contreras, 2011b). Otros ilustres sacerdotes que formaron parte del equipo docente del Real Conservatorio de Música de Madrid fueron Hilarión Eslava (1807-1878), Jesús Guridi (1886-1969), Samuel Rubio (1912-1986) o el ya nombrado Federico Sopeña (1917-1991). Otros sacerdotes ilustres por su actividad musical son Eduardo Torres (1872-1934), Luis Iruarrizaga (1891-1928), padre Vicente Goicoechea (1854-1916, maestro de Otaño y muchos otros), Luis Urteaga (1882-1960), José María Beobide (1882-1967), Resurrección María de Azkue (1864-1951), Higinio Anglés (1888-1969), el capuchino Aita Donostia (José Gonzalo Zulaika Arregui 1886-1956), Norberto Almándoiz (1893-1970), Jose María Olaizola (1893-1978), Pedro Aizpurúa (1926-), José Maria Goicoechea Aizcorbe (1924-), sólo por nombrar algunos de ellos³⁴.

³⁴ Para más información sobre la reforma musical litúrgica en España es muy interesante el número 27 de la “Revista de Musicología de la Sociedad Española de Musicología” (SEDEM), que es un monográfico dedicado a la Actas del Simposio Internacional “El «motu proprio» de San Pío X y la Música (1903-2003)”, celebrado en Barcelona del 26 al 28 de noviembre de 2003 y publicado por la revista en junio de 2004 con motivo del centenario del “Motu proprio” de San Pío X.

2.6.2.- Legislación de la enseñanza musical.

En cuanto al marco legislativo que rige la formación musical en España, éste tiene su germen en el siglo XIX y, más concretamente, en la ley de 1857 llamada Ley de Instrucción Pública (Ley de Instrucción Pública, de 9 de septiembre de 1857), también denominada Ley Moyano por el nombre de su promotor Claudio Moyano, quien era Ministro de Fomento (Gutiérrez, 2008). Esta ley fue la primera ley general de educación que regulaba el sistema educativo. Se inspiró en el Proyecto de Instrucción Pública de 1855 elaborado bajo el mando del Ministro de Fomento Manuel Alonso Martínez (Gutiérrez, 2008). Cabe destacar la influencia de la Institución Libre de Enseñanza, que consideraba la música como un pilar fundamental en la formación, por lo que estaba integrada en el régimen general de educación a nivel de otras asignaturas como matemáticas, lengua, etc. (Longueira Matos, 2011; Sánchez de Andrés, 2009).

A principios del siglo XX son varias las reformas que se emprendieron en el ámbito de la enseñanza a iniciativa de los diversos gobiernos y regímenes que dirigieron el país, pero no se dictó ninguna Ley General hasta 1945 (Gutiérrez, 2008; Longueira, 2011). Esta fue la Ley para la reforma de la Enseñanza Primaria (BOE de 18 julio 1945), en la que se reflejaba la pugna entre la Iglesia y el monopolio falangista en el ámbito de la educación (Gutiérrez, 2007; Longueira, 2011). Con la Ley de Reforma de la Enseñanza Primaria (BOE de 18 de julio de 1945) se introdujo el nacional-catolicismo en la enseñanza (Oriol Alarcón, 2005). La educación musical, que hasta la aprobación de esta ley no tuvo ninguna entidad, aparece como materia complementaria de carácter artístico, que tenía su concreción principal en la actividad de canto en las escuelas. En su artículo 38, dicha ley establece la formación del espíritu nacional, educación física o iniciación para el hogar, canto y música (art. 38, Ley Educación Primaria, de 18 de julio). En la práctica, la enseñanza musical quedaba reducida a la voluntad, conocimientos e iniciativa del maestro correspondiente. En 1964 se publica la ley con la que se ampliaba la escolaridad hasta los 14 años y en 1965 se acometió la reforma de

Capítulo I. Contexto socio-histórico.
La música clásica en la España del s. XX

la Ley de Enseñanza Primaria, mediante la cual se incrementó la exigencia para acceder a los estudios de Magisterio, para los que era necesario poseer el Bachillerato Superior (Oriol Alarcón, 2005). Durante el periodo franquista, es reseñable la labor en la enseñanza secundaria realizada por la Sección Femenina en los Institutos Femeninos, que favoreció la conservación y promoción de la música en España, y en especial la música folclórica (Pérez Zalduondo, 2006; Rincón, 2010).

En 1966 se crea el Reglamento General de Conservatorios de Música, también conocido como el Plan del 66 (D 2628/1966, de 10 de septiembre). Dicho reglamento regula las enseñanzas musicales profesionales en los Conservatorios de música y está recogido en el Decreto 2618/1966 del 10 de septiembre y publicado en el BOE número 254 del 24 de octubre de 1966. Esta va a ser la ley por la que se rija la enseñanza profesional de la música hasta la entrada de la Ley Orgánica General del Sistema Educativo o LOGSE en 1990 (LOGSE 1/1990, de 3 de octubre), pero aún con esta nueva ley el plan del 66 va a seguir guiando la enseñanza musical durante mucho tiempo (hasta 1992 cuando se publica el primer decreto que modifica dicha ley –RD 389/1992-). Las dificultades en la implantación de la nueva norma y su defectuosa implantación contribuirán a ello.

En 1970 se aprueba la Ley de Villar Palasí o la Ley General de Educación (LGE 14/1970 de 4 de agosto), titulada Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. El eje que vertebra esta ley fue el establecimiento de la Enseñanza General Obligatoria o EGB, que fijaba la obligatoriedad de la enseñanza primaria y gratuita entre los 6 y los 14 años. A nivel general, supuso una modernización del sistema educativo español y un punto de inflexión entre la dictadura y la democracia. Según Longueira (2011), esta ley pretendía ser un paso adelante para la modernización del país desde el punto de vista del desarrollismo occidental, superando su estadio pre-industrial, siendo la educación un punto fundamental. En lo referente a la música, establecía la incorporación de la música a la enseñanza general, otorgándole su propia área de obligado cumplimiento. Este reconocimiento incentivó la innovación metodológica en la enseñanza musical. Además, otro punto relevante fue que posibilitaba la incorporación de la música a la

enseñanza superior universitaria, aunque sin establecer ni la forma ni los plazos (Oriol Alarcón, 2005).

Posteriormente, la creación y aprobación de la Constitución Española de 1978 establecía los principios básicos por los que se guiarán todas las legislaciones posteriores referidas a la educación. Durante el periodo de gobierno de Unión de Centro Democrático (UCD) se aprobaron diferentes reformas educativas. En 1980 se aprobó la Ley Orgánica de Estatutos de Centros Escolares (LOECE 5/1980, de 19 de junio) y en 1981 se reformó la educación primaria (Orden 1355/1981, de 17 de enero), estableciendo la dotación horaria de las enseñanzas artísticas. Esto supuso una renovación de la programación en el área musical a pesar de la falta de profesorado especializado. Precisamente en 1982 y mediante el Real Decreto del 28 de mayo se procedía a la equiparación de los títulos otorgados en los Conservatorios Superiores de música a los títulos universitarios (RD 1195/1982, de 14 de mayo). Con esta equiparación, se abría la posibilidad de que un titulado en música por un Conservatorio superior ocupase un puesto docente en un centro público o privado de enseñanza general.

Desde 1982 hasta 1987 son varias las reformas educativas promovidas por el Partido Socialista Obrero Español o PSOE, partido recién instalado en el gobierno tras las elecciones de 1982, pero sin llegar a concretarse en una Ley General de Educación. En 1989 se elabora el Libro Blanco para la reforma del sistema educativo alentada por el entonces Ministro de Educación Javier Solana. Con este diagnóstico del sistema educativo español se acomete en 1990 la Ley de Organización General del Sistema Educativo, más conocida como LOGSE (LOGSE 1/1990 de 3 de octubre). Esta ley es la primera que introduce la música en la educación infantil, primaria y secundaria, incluyendo en la educación secundaria un área curricular propia. Además, esta ley introdujo la figura del docente especialista, que supuso la creación de la especialidad de Magisterio Musical en la enseñanza universitaria. Esta ley iba complementada con una Orden Ministerial que creaba y regulaba el funcionamiento de las Escuelas Municipales de Música.

La creación e incorporación de las Escuelas Municipales de música en los ayuntamientos españoles en los años noventa pudo dar solución a algunos de los problemas que arrastraba el sistema de enseñanza musical español. Por

un lado, acogían a un gran número de alumnos desahogando la presión de los Conservatorios. Además, abrieron las puertas a la democratización de la música para toda la población, de manera que dejaba de ser obligatorio pasar por una enseñanza profesional de la música para poder recibir una formación musical. Las Escuelas Municipales de Música fueron las pioneras en introducir innovaciones pedagógicas, actualizando las enseñanzas e incorporando nuevas metodologías en la enseñanza musical, que posteriormente han influido positivamente en la renovación pedagógica de los Conservatorios.

Desde la aprobación de la LOGSE en 1990 se han acometido diferentes reformas, promovidas por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) o por el Partido Popular (PP) que han afectado a diferentes ámbitos de la educación. En 2002 y promovida por el PP, que era el partido en el gobierno, se aprueba la Ley Orgánica de Calidad de Educación, también conocida por sus siglas como LOCE (LOCE 10/2002 de 23 de diciembre). Esta nueva ley respeta el marco de la LOGSE, pero supone un recorte en la materia y horarios de la música. En 2006, y promovida por el PSOE, se promulga la Ley Orgánica de Educación o LOE (LOE 2/2006 de 3 de mayo). Esta ley recoge por primera vez que las enseñanzas musicales (y artísticas) superiores son parte integrante de la educación superior (art. 3.5)³⁵. De manera que se establece que al finalizar unos estudios superiores en música se obtendrá un Título Superior a todos los efectos equivalente al título universitario de Licenciado o título de Grado (art. 54.3). Además, los estudios superiores de música se deben regular con respecto al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) (art. 46.2), integrándose en el Plan Bolonia. De manera que a partir del establecimiento de esta ley, se podrán ofertar estudios de postgrado (máster y doctorados) en los centros de enseñanzas artísticas superiores (art. 58.2), lo cual supone una innovación sin precedentes en la enseñanza superior musical en España. Respecto a la integración de la música en la universidad, esta ley establece una vía intermedia que permite “convenir fórmulas de colaboración” entre las Comunidades Autónomas y las universidades para los estudios de enseñanzas superiores (art.58.4). Mantiene los convenios que estableció la LOGSE para

³⁵El texto íntegro de la Ley Orgánica de Educación está publicado en el BOE en su número 106 del 4 de mayo de 2006. Para el contenido sobre el Grado en Música, se puede consultar el RD 631/2010 de 14 de mayo publicado en el BOE número 137 del 5 de junio de 2010.

que las escuelas superiores de enseñanza artística, junto con la universidad, puedan ofertar títulos de doctorado propios (art. 58.5).

La polémica llegó con la publicación del RD 1614/2009 de 26 de octubre, puesto que en su redacción establecía la denominación de Grado para las enseñanzas superiores musicales. Esto contradecía la LOE 2/2006 de 3 de Mayo, que establecía la equivalencia a todos los efectos de las titulaciones superiores artísticas a las universitarias, pero no su igualación. La Universidad de Granada interpuso una demanda contra dicho Real Decreto, puesto que este RD le impedía como universidad impartir titulaciones de grado relacionadas con las enseñanzas artísticas. El Tribunal Superior de Justicia anuló algunos de los artículos del RD 1614/2009 de 26 de octubre que ordenaba las Enseñanzas Artísticas Superiores en su sentencia STS 122/2009 de 13 de enero. Una vez más, el problema de fondo era el histórico debate sobre la integración de las enseñanzas artísticas en la universidad. La vía intermedia fue establecida con la LOE 2/2006 de 3 de mayo, por la que las enseñanzas artísticas continuaban manteniendo su status independiente, pero abriendo una vía para su incorporación en la universidad, al permitirles impartir enseñanzas de máster y doctorado, que todavía a día de hoy está en proceso de normalización, aunque poco a poco y gracias a la integración de España en el EEES los conservatorios van adaptando su oferta educativa.

Actualmente, el Ministro de Educación José Ignacio Wert ha planteado una nueva reforma concretada en la Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa o LOMCE cuyo anteproyecto de ley se presentó en 2013. Esta ley elimina la obligatoriedad de la enseñanza artística en primaria y de la música en secundaria, con lo que cabe la posibilidad de que un alumno acabe sus estudios obligatorios sin haber estudiado nada de música. Obviamente, el horario para la materia de música queda reducido a la mínima expresión, como asignatura optativa. Con este planteamiento, la música queda excluida de la educación obligatoria y se produce una involución en la historia de la educación española, dejando la música en una situación similar a la de principios del siglo anterior.

2.6.3.- Otro instrumento formativo: las jóvenes orquestas.

A pesar de las sucesivas reformas legislativas, sus avances y retrocesos en el campo de la educación musical, todavía queda mucho por hacer, tanto en la educación general como en su enseñanza profesional en los Conservatorios. Cabe destacar la importancia de la figura de las jóvenes orquestas que han llenado un vacío en la formación de los músicos profesionales. Marco (1989) apunta a las Jóvenes Orquestas como un instrumento renovador en la formación de los músicos profesionales, enmendando parte de las deficiencias aún no resueltas de los Conservatorios. Su proliferación por toda la geografía española muestra el buen estado y funcionamiento de estas orquestas. Las jóvenes orquestas sirven además de trampolín para los instrumentistas hacia orquestas profesionales, tanto de ámbito nacional como internacional. De hecho, se ha creado una asociación de jóvenes orquestas españolas, en la que están inscritas dieciocho agrupaciones, que son: la Joven Orquesta Sinfónica de Valladolid (JOSVA), la Joven Orquesta Provincial de Málaga (JOPMA), la Orquesta de Jóvenes aspirantes de la Orquesta Sinfónica de Albacete (OJA), la Joven Orquesta Sinfónica Solidaria de Valencia (JOSSV), la Fundación Joven Orquesta Euskal Herria (EGO), la Joven Orquesta Sinfónica de Castilla y León (JOSCyL), la Joven Orquesta Sinfónica de Soria (JOSS), la Orquesta Sinfónica Iuventus (OSI), la Orquesta Joven Sinfónica de Galicia (OJSG), la Orquesta Joven Región de Murcia (OJRM), la Orquesta Joven Extremadura (OJEX), la Academia de Estudios Orquestales de la Orquesta Sinfónica de Tenerife (JOST), la Joven Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (JOSPA), la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), la Joven Orquesta Nacional de Cataluña (JONC), la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana (JOGV), la Joven Orquesta de Gran Canaria (JOGC), y la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid (JORCSM). En el presente contexto de crisis, la Joven Orquesta-Escuela del Teatro Real ha puesto fin a su actividad, debido a los recortes en el presupuesto, salvo que se resuelva su situación, como le sucedió a la Orquesta Joven de Andalucía (OJA) que, tras la reducción drástica de su presupuesto en 2010, estuvo a punto de desaparecer. Esta iniciativa para la

formación de los jóvenes intérpretes, que ha ido creciendo en los últimos años en España, no tiene su correspondencia en el ámbito lírico. Las “ópera estudio”, tan comunes en Europa y Estados Unidos, todavía no han llegado a nuestro país.

2.7.- Otros factores relevantes: el público, la financiación y la difusión de la música clásica gracias a la tecnología

Además de la transformación en la educación musical, también se han producido cambios en el perfil del público español, que ha aumentado cuantitativa y cualitativamente durante el siglo XX. El escaso público español se vio menguado con la Guerra Civil y no mejoró a su término Marco, 1989). Con el cambio de régimen el público musical español fue creciendo, hasta conseguir llenar en muchos casos los recién creados auditorios y teatros. Poco a poco, se ha ido incrementando el público de música clásica en España, ahora más centrado en la figura del intérprete que en las obras representadas. Éste es otro de los cambios que ha acontecido en la música española del presente siglo (Marco, 1989). Anteriormente, el reclamo para asistir a un concierto se efectuaba a través de la selección de unas determinadas obras que pertenecían al canon del repertorio establecido mientras que, actualmente, es la figura del intérprete la que funciona como motivación para asistir a los conciertos. Las figuras internacionales, los divos o divas, son los responsables en muchos casos de que se llenen los teatros, animando así a los gestores a realizar una programación no por obras sino por intérpretes. Este cambio en los usos del público tiene que ver también con los cambios en el mercado musical y discográfico. La preponderancia de las “estrellas” en el mundo clásico dificulta el establecimiento de una clase media musical. Cabe destacar en este contexto como ejemplo la criticada gestión del director artístico del Teatro Real Gerhard Mortier (no exento de polémica, pues Mortier defendió la falta de presencia de intérpretes españoles por su falta de calidad) que, sin embargo, ha conseguido colgar el cartel de lleno en la mayoría de sus producciones. Lo mismo sucede con otros ciclos de conciertos, tanto gratuitos como de pago, que consiguen

Capítulo I. Contexto socio-histórico.
La música clásica en la España del s. XX

llenar sus aforos prescindiendo del criterio a favor de figuras o intérpretes de renombre, independientemente de su gestión pública o privada. Otros autores como Barber (1993) también señalan la transformación que ha sufrido el público español: mientras que antes el público era activo y participativo, ahora es sutil e informado a la vez que contemplativo y pasivo. Esta falta de implicación ha llevado a la extinción de las otrora habituales respuestas públicas de los espectadores ante un espectáculo, como el “pataleo” o el abucheo, siendo que salvo en ocasiones muy contadas (estrenos de óperas en recintos muy concretos como el Teatro del Liceu o el Teatro Real) estas expresiones públicas de rechazo hayan quedado como una reminiscencia del pasado.

En toda la historia de la música en España durante el siglo XX hasta el presente, un gran tema que permanece sin resolver y que continúa generando problemas es la cuestión de la financiación de la música clásica. En general, siempre se ha abogado por un apoyo estatal a la música y, de hecho, la mayor parte de la actividad musical de este país funciona gracias a las subvenciones estatales. El apoyo estatal a la música tiene su base histórica en la forma de gestión de las artes desde los poderes públicos.

La intervención del Estado en cuestiones artísticas no es nueva, y hasta el siglo XIX la música y otras artes fueron cuestión de la Iglesia, la realeza y la aristocracia, es decir, de los poderes públicos del antiguo régimen. Sólo el liberalismo del XIX convirtió la actividad artística en cuestión privada con resultados que no podemos analizar aquí, pero que ha hecho que en muchos países civilizados el Estado se haya hecho cargo de la cultura, al menos en sus posibilidades infraestructurales. (Marco, 1989, pág. 333)

En la actualidad, la paulatina desaparición del Estado de Bienestar (al menos tal y como lo habíamos entendido hasta la fecha) inaugura la necesidad de la reconversión del sistema de financiación de la música, y reorientación hacia el ámbito de la financiación privada. Hoy por hoy, las inversiones privadas en música clásica son muy escasas y en general no están apoyadas por una legislación que invite a las empresas a invertir dinero en la música o a

financiar proyectos musicales. Una modificación legislativa que animase la inversión privada, mediante exenciones o beneficios fiscales, junto con una política formativa musical eficaz, podían configurarse como las bases para un establecimiento sólido y estable de la música clásica en nuestro país.

Además de la creación de una red de teatros y auditorios que, como hemos visto, favorecieron notablemente el incremento de la actividad musical, el gran divulgador de la música clásica en España ha sido la Radio. La creación en 1965 del Segundo Programa de Radio Nacional de España por Enrique Franco supuso el germen de la creación en 1981 de Radio2 (Marco, 1989)³⁶. Su labor en la difusión de la música clásica, así como en la progresiva formación del público radioyente ha sido fundamental, llegando a contar en 1980 con 200.000 radioyentes. La programación de Radio2 fue además pionera en la formación de público a través de programas variados, monográficos bien informados, transmisiones en directo e incluso conciertos internacionales. En este contexto es reseñable la creación del programa Clásicos Populares en 1976 por parte de Fernando Argenta, Carlos Tena, José Manuel Rodríguez “Rodri” y Araceli González Campa. Según Mainer y Julià (2000), la creación de este programa radiofónico, que más adelante tuvo su homónimo en la televisión, supuso el mayor acontecimiento de propaganda musical de nuestro país, siendo el responsable de la creación y formación de buena parte del público español.

Pero la lucha de la música actual por ganar su público es pleito viejo y casi siempre perdido. Más fácil resultaba captar a los desamparados y numerosos peregrinos del dial para las formas tradicionales de la gran música (Mainer & Julià, 2000, pág. 205)

A pesar de estos hitos radiofónicos, la música clásica siempre ha estado concentrada en un sector marginal de la sociedad (Mainer & Julià, 2000). Por otra parte, hasta los años noventa España era un país con un escaso mercado

³⁶ En realidad, el proyecto de la creación de una radio para la difusión de la música clásica, ya se contemplaba en el plan republicano de Salazar (datado en 1937) para el desarrollo de la música en España (Gracia García, 1996), pero no fue hasta la entrada de Enrique Franco en Radio Nacional de España que se puso en marcha.

Capítulo I. Contexto socio-histórico.
La música clásica en la España del s. XX

discográfico. El establecimiento de la televisión como elemento central en la vida de los españoles, así como de otras nuevas tecnologías, sobre todo a partir de la generalización de cd y posteriormente de internet, han revolucionado los usos de escucha musical en nuestro país relegando la radio a un papel secundario.

MARCO TEÓRICO, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

3.- Marco teórico. El proceso de cambio social dentro de la teoría de cambio de valores de Ronald Inglehart

Uno de los supuestos de los que parte la investigación es que ha existido un cambio profundo en la sociedad española en la segunda mitad del siglo XX, que tuvo su expresión más notable en el proceso de transición democrática. El cambio que se produjo en la sociedad española afectó a la economía, a la cultura, a la política y a toda la sociedad en su conjunto. El proceso de transición se gestó en el seno de la dictadura, en los años sesenta, con una reorientación dentro de los dirigentes políticos hacia la modernización del país de la mano de los llamados “tecnócratas”. Los aires de cambio ya se comenzaban a expresar con anterioridad a los años sesenta, con la nueva voluntad aperturista del país, que en 1953 firmó el Tratado con los Estados Unidos en el marco de los Convenios Hispano-Americanos y el Concordato con la Santa Sede. Este proceso de modernización se vio favorecido y coincide con un periodo de expansión económica del mundo Occidental que tuvo lugar durante los años sesenta. Todo ello contribuyó a que se produjese una transición pacífica de un régimen dictatorial a uno democrático. Esta voluntad de cambio expresaba una disposición de la sociedad hacia una transición pacífica, basada en la reivindicación de nuevos valores democráticos frente a los tradicionales de la dictadura. Los nuevos valores que despuntaban en la sociedad española denotan que se había producido un cambio en el sistema de valores, que se pueden enmarcar dentro de la teoría general de cambio social

de Ronald Inglehart (1991, 1997 [1977], 2005; Inglehart & Welzel, 2006), que también ha sido desarrollada más profundamente para el caso español por Díez Nicolás (1993, 1994, 2000, 2011).

La teoría de cambio social de Inglehart está basada en la idea clásica de modernización, que entiende que el desarrollo económico produce cambios a nivel político, cultural y social, como desarrollaron autores como Marx (2010) y Weber (1977). De hecho, Inglehart trata de profundizar a través de sus investigaciones en la idea weberiana de la importancia de la herencia cultural y de su papel en la adopción o no de nuevos valores no-tradicionales o postmodernos (Inglehart & Welzel, 2006). Más allá de las teorías clásicas, Inglehart (2005) plantea que el desarrollo económico conlleva transformaciones no sólo en la estructura social y sus instituciones, sino también en la estructura motivica y los puntos de vista de las personas. La incorporación de la estructura motivica en la teoría de Maslow supone la aplicación macro de la teoría de Maslow sobre la jerarquía de valores (Maslow, 1991[1954], 1994[1971]). De esta manera, Inglehart explica sobre la base de cambios estructurales el cambio de dirección en los valores sociales.

La jerarquía de las necesidades de Maslow (1991, 1994) establece que existen una serie de necesidades que el ser humano precisa cubrir para su supervivencia, empezando por las más básicas de carácter fisiológico (tanto desde la perspectiva de la homeostasis como desde el apetito)³⁷ que dominan al organismo cuando todas las necesidades están sin satisfacer. Una vez que estas necesidades fisiológicas básicas están satisfechas, surgen otras de orden superior y éstas dominan el organismo más que lo propiamente fisiológico. La dinámica de la jerarquía de las necesidades de Maslow postula que el organismo está dominado por las necesidades insatisfechas, es decir, que una vez que se han satisfecho, vamos a encontrar otras necesidades (superiores) que satisfacer. Cubiertas las necesidades fisiológicas, Maslow propone una escala de necesidades básicas: las de seguridad (estabilidad, dependencia, protección, ausencia de miedo, ansiedad, necesidad de

³⁷ Maslow (1991) diferencia entre las necesidades fisiológicas homeostáticas, que tienen que ver con la autorregulación del organismo, que tiende a mantener un estado regular en las propiedades y características de la sangre y, por otra, las necesidades fisiológicas denominadas apetitos.

estructura de orden, normas, ley, límites, etc.); a continuación las de amor, afecto y sentido de pertenencia, que suponen tanto recibir como dar afecto; las siguientes, las de estima (como el deseo de una alta valoración del sí mismo, autorrespeto o autoestima, así como la estima de los demás, etc.); y por último, las necesidades de autorrealización o la necesidad de seguir y ser auténticos con su propia naturaleza, con lo que cada persona está individualmente capacitado. Para la satisfacción de estas necesidades básicas, el autor indica que deben darse unas condiciones de libertad (de expresión, de acción, investigación, información, justicia, equidad, honestidad, etc.). Tras esta primera escala, el autor establece otras necesidades también básicas pero de carácter cognitivo, que son por orden el deseo de saber y entender y a continuación las necesidades estéticas. Maslow (1991,1994) establece esta jerarquía de necesidades como la más habitual, aunque ha apreciado inversiones y variaciones en dicha jerarquía que él llama excepciones y desgrana en base a la tolerancia a la frustración y la habituación a determinadas necesidades. Dentro de la satisfacción de las necesidades, Maslow también señala que existen distintos grados de satisfacción en la satisfacción de las necesidades y que las nuevas necesidades van surgiendo conforme se van satisfaciendo las necesidades anteriores más básicas en un porcentaje variable de satisfacción-insatisfacción. Además de la gradación en la satisfacción de necesidades, Maslow realiza otra serie de matizaciones a su teoría de la jerarquía de necesidades a través del análisis de las necesidades inconscientes, las especificaciones culturales, la existencia de motivaciones múltiples de la conducta (no tiene por qué ser exclusivamente la necesidad de satisfacción de una necesidad la motivación de la acción) o la conducta inmotivada, el importante papel de la gratificación en la teoría de la motivación, etc. Establecer una jerarquía de las necesidades básicas es el paso teórico previo de Maslow para desarrollar una teoría sobre la motivación humana, derivada principalmente de la experiencia clínica.

El paralelismo entre la escala de valores materialistas y postmaterialistas de Inglehart y la jerarquía de necesidades básicas de Maslow es evidente. Ambas consideran las necesidades fisiológicas y de seguridad (o valores materiales) como las básicas, indispensables para que una vez satisfechas puedan surgir necesidades superiores como el amor, el afecto, la pertenencia,

la estima o la autorrealización, que en la teoría de Inglehart corresponderían a los valores postmaterialistas. Tanto Maslow (1991, 1994) como Inglehart (2005, Inglehart & Welzel 2006) comparten parte de la terminología, sobre todo al hablar de las necesidades o valores de autorrealización que, para ambas teorías, son básicos en el desarrollo del ser humano. La teoría de Inglehart ve en los valores de autorrealización y autoexpresión la palanca de cambio de las sociedades modernas que permiten orientarse hacia nuevos valores postmaterialistas. Se pueden observar otras semejanzas entre ambas teorías, como la influencia cultural que ambas señalan, aunque su peso en una y otra teoría es muy diferente. En general, y como se desprende de su análisis, la influencia de la jerarquía de las necesidades básicas de Maslow es palpable en la teoría de modernización y desarrollo humano de Inglehart.

La teoría de Inglehart entiende que el proceso de desarrollo humano se basa en la modernización económica, que implica un giro cultural hacia un mayor énfasis en los valores de autoexpresión y que converge en una tendencia hacia la democratización. En sus propias palabras,

la modernización se está convirtiendo en un proceso de desarrollo humano, en el que el desarrollo socioeconómico conlleva cambios culturales que aumentan la probabilidad de la autonomía individual, la igualdad de género y la democracia, dando lugar a un nuevo tipo de sociedad humanista que promueve la emancipación humana en varios frentes (Inglehart & Welzel, 2006, pág. 2).

La base para que se puedan producir estos cambios radica en el nivel de seguridad física y económica que las sociedades avanzadas (referido fundamentalmente a los países de Europa Occidental, Estados Unidos, Canadá y Japón) han alcanzado con un largo periodo de paz tras el final de la Segunda Guerra Mundial, a lo que se suma el rápido desarrollo económico experimentado en los años sesenta (Díez Nicolás, 1994). Estos nuevos niveles de seguridad económica y física, desconocidos hasta el momento, propiciaron que la sociedad se enfocase hacia otros valores al dar por supuesto que tenían garantizadas las necesidades básicas materiales (Díez Nicolás, 1994, 2000). Los nuevos valores tienen que ver con necesidades más subjetivas de

expresión individual, como valores estéticos, relacionales, de calidad de vida, ecológicos, etc. De manera que los valores materialistas (necesidades básicas materiales, como la seguridad física y la seguridad económica) quedaban garantizados y, por tanto, en un segundo plano, y se da prioridad a valores postmaterialistas (necesidades de autorrealización). El cambio en la orientación de los valores no implica que las sociedades dejen de dar importancia a los valores materiales, sino que al tenerlos garantizados, comienzan a incorporar además otros valores alejados de la satisfacción de los valores básicos para la supervivencia, que son los valores postmaterialistas, centrados en la autoexpresión.

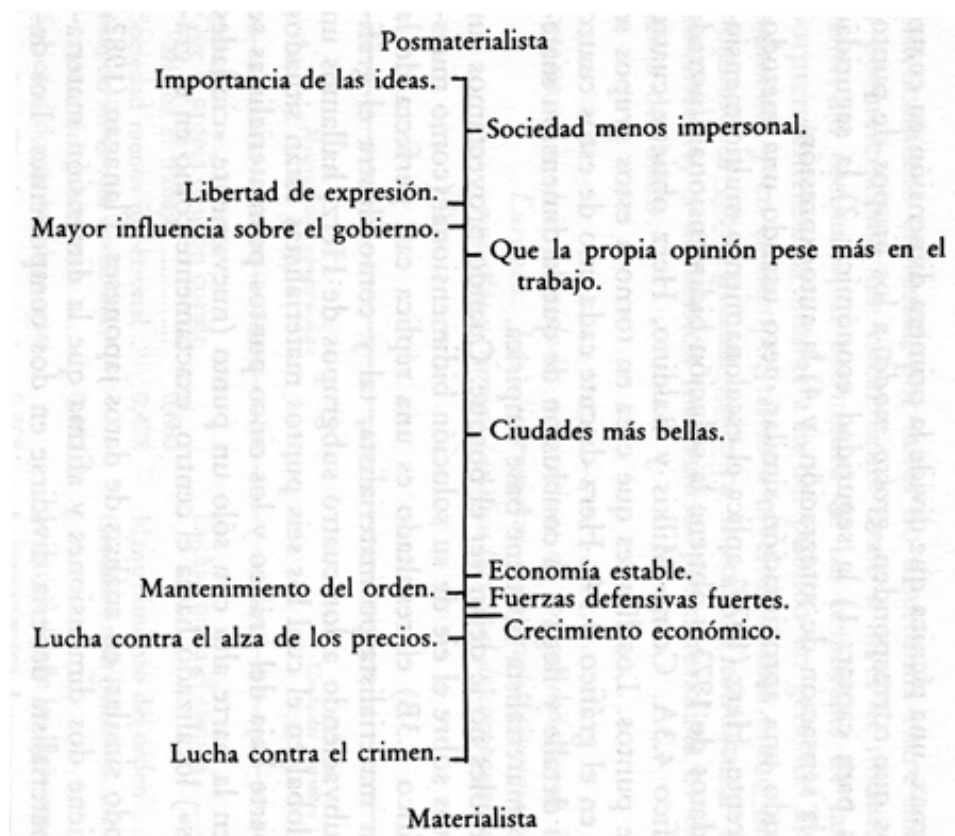
Este paso de valores materialistas a otros postmaterialistas conforma la principal hipótesis de cambio social de Inglehart (1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006), de la que se derivan las dos hipótesis secundarias: la hipótesis de la “escasez” y la hipótesis de la “socialización”. La hipótesis de la “escasez” plantea que el postmaterialismo está directamente relacionado con el nivel de desarrollo económico a nivel social y con el estatus socioeconómico del individuo en el nivel micro, de manera que los grupos sociales con mayores valores postmaterialistas serán los que tengan mayores niveles de seguridad. La hipótesis de “socialización” parte del supuesto de que las personas adquieren la mayor parte de sus valores básicos durante la adolescencia, de manera que las cohortes de personas más jóvenes de las sociedades industriales que han sido educadas en el contexto de seguridad física y económica deberán ser las que hayan desarrollado un nivel mayor de postmaterialismo. Así, el postmaterialismo debería estar inversamente relacionado con la edad del individuo (Díez Nicolás, 1994). De esta hipótesis de “socialización” se deriva la importancia que el relevo intergeneracional va a tener en el progresivo establecimiento de mayores niveles de postmaterialismo. De la hipótesis de “escasez” se advierte la posibilidad de posibles variaciones en el supuesto de seguridad económica, derivado de crisis o periodos de recesión económica (y manteniendo estable el supuesto de seguridad física). Estos periodos de crisis económica pueden incidir en una disminución de los niveles de postmaterialismo de una sociedad a corto plazo. Pero la teoría estima que la tendencia de crecimiento de los valores postmaterialistas se mantiene en el tiempo y es compatible con decrecimientos coyunturales a corto

plazo (Díez Nicolás, 1994). En relación con el posible decrecimiento coyuntural de los valores postmaterialistas a corto plazo, la teoría de Inglehart lo pone en relación con la subhipótesis del cambio intergeneracional y plantea que estos cambios coyunturales afectarían a todas las cohortes de edad. Así establece que se puede producir el “efecto de periodo” que sería producido por cambios coyunturales como crisis económicas o periodos de recesión y el “efecto cohorte” que sería el cambio que se produce por el reemplazo de generaciones. Díez Nicolás (1994) añade el “efecto envejecimiento” por el que los individuos, mostrarían al envejecer una preferencia mayor hacia valores materialistas, independientemente del grado de postmaterialismo previo, aunque no parece que haya evidencias suficientes que respalden este efecto (Díez Nicolás, 1994). Por último, otra de las hipótesis de la teoría relaciona el postmaterialismo y el ritmo de desarrollo, de manera que una mayor rapidez en los cambios de las sociedades afecta a la “socialización”, aumentando la diferencia intergeneracional, ya que se supone que los niveles de postmaterialismo en las cohortes jóvenes será mayor con un ritmo de cambio rápido causando un impacto más brusco en las generaciones jóvenes (Díez Nicolás, 1994).

El origen de la escala de valores para medir el grado de materialismo-postmaterialismo surge del esfuerzo de Inglehart por elaborar una teoría que explique el cambio de valores en las sociedades modernas. Su investigación se inició con seis países de la Comunidad Europea (Inglehart, 1997[1977]) a principios de los años setenta (la primera en 1970 y la segunda en 1971). En esta primera investigación, Inglehart utiliza una escala de cuatro ítems de los cuales dos pretendían medir los valores materialistas y los otros dos los postmaterialistas. Para ello, a través de una pregunta se pedía a los entrevistados que indicasen dentro de los cuatro objetivos relevantes para su país de pertenencia, cuál era el primero y el segundo más importante. Los objetivos propuestos eran: uno, mantener el orden del país; dos, dar a la gente más oportunidades de participar en las decisiones políticas importantes; tres, luchar contra la subida de precios; y cuatro, proteger la libertad de expresión. De estos cuatro, los ítems primero y tercero intentaban medir los valores materialistas (seguridad económica y física) y el segundo y cuarto de los ítems, los valores postmaterialistas (pertenencia y libertad intelectual). De esta

manera, se obtenían tres tipos de personas, aquellas con una orientación materialista, otras con una orientación postmaterialista y otras que tenían una orientación mixta, puesto que en sus respuestas se mezclaban ítems materialistas y postmaterialistas. En 1973 Inglehart decidió incluir en sus investigaciones ocho ítems más, cuatro materialistas y otros cuatro postmaterialistas, que, junto con los cuatro anteriores, fueron presentados en dos preguntas diferentes. Los nuevos ítems fueron: uno, mantener una alta tasa de crecimiento económico; dos, procurar que el país tenga unas Fuerzas Armadas poderosas; tres, dar a la gente más oportunidades de participación en las decisiones que conciernen a su trabajo y a su comunidad; y cuatro, procurar que nuestras ciudades y el campo sean más bonitos. En este grupo, los dos primeros son materialistas y los dos siguientes (tercero y cuarto) son postmaterialistas. En el siguiente grupo de cuatro se establecen los siguientes ítems, uno, mantener una economía estable; dos, lograr una sociedad menos impersonal y más humana; tres, luchar contra la delincuencia; y cuatro, progresar hacia una sociedad en la que las ideas sean más importantes que el dinero. De estos últimos cuatro ítems el primero y el tercero son materialistas y el segundo y el cuarto son postmaterialistas. Según señala Díez Nicolás (2000), el propio Inglehart reconocía que estos doce ítems que conforman su escala de valores materialistas-postmaterialistas “pretendían explorar aún más la jerarquía de las necesidades establecida por Maslow”. (Inglehart, 1977, en Díez Nicolás, 2000, pág. 287). De todos los ítems expuestos, seis trataban de medir las necesidades fisiológicas o materialistas; de estos seis, tres se referían a las necesidades de manutención (combatir el alza de precios, crecimiento económico y economía estable), y los otros tres se referían a las necesidades de seguridad (mantener el orden, combatir la delincuencia y Fuerzas Armadas poderosas). En cuanto a los otros seis ítems que pretendían medir las necesidades postmaterialistas (sociales y de autorrealización), tres de ellos hacían referencia a aspectos estéticos e intelectuales (ciudades bonitas, la importancia de las ideas y la libertad de expresión), y los otros tres se referían a sentimientos de pertenencia y estima (sociedad menos impersonal, más participación en las decisiones políticas y más participación en el trabajo y en la comunidad; Díez Nicolás, 2000). Todos estos ítems configuran la escala de valores de Inglehart, que ejemplifica la distancia entre unos y otros ítems.

Figura 1: Escala de valores materialistas – postmaterialistas de Inglehart.



Fuente: Inglehart (1997 [1977])

La teoría sobre la modernización y el cambio cultural de Inglehart ha ido desarrollándose conforme han pasado los años, desde los primeros estudios que llevó a cabo en los años setenta. Los nuevos datos recopilados y la mayor perspectiva temporal han permitido que sus autores incluyan una serie de matices en su teoría general (Inglehart & Welzel, 2006). De entre ellos destacan la importancia de la herencia cultural y la religión en especial en el proceso de modernización, que juega un papel fundamental en la adopción de nuevos valores, siendo que existe una clara tendencia a la persistencia de la herencia cultural en contra de la teoría marxista. Otra constatación que han hecho los investigadores dentro de esta teoría de la modernización es que el proceso de modernización no es lineal y puede ser reversible (Inglehart cita como ejemplo países de la órbita soviética en los años noventa). Han podido constatar a través de los datos que, como ya apuntaban en la teoría, existen periodos de recesión económica (falta de seguridad económica) que implican una vuelta a valores tradicionales (materialistas) y que estancan la difusión de

los valores postmodernos. En una primera presentación de la teoría se contempló el proceso de modernización desde una perspectiva etnocéntrica, homologando modernización con occidentalización y, sin embargo, la realidad ha negado dicha occidentalización. Inglehart (Inglehart & Welzel, 2006) sostiene que aunque el proceso tuvo su origen en Occidente, en la actualidad las corrientes de modernización proceden del Este asiático, y éstas tienen sus propias dinámicas, alejadas del occidentalismo. Se abre el abanico, y no sólo saliendo del etnocentrismo, sino también rechazando la determinación económica en la dirección que han de seguir las transformaciones sociales; pues además del factor económico existen muchos otros factores implicados en las transformaciones sociales. Si bien es cierto que el desarrollo económico parece que marca una propensión a que las personas sean más seculares, tolerantes, confiadas, encomiando la autoexpresión, la participación y la calidad de vida por encima de otros valores materialistas, el económico no es el único factor influyente que interviene en el proceso. Los valores de autoexpresión por su parte están contribuyendo a un giro dentro del proceso de modernización hacia una sociedad más humanista, promoviendo la emancipación humana dentro de un clima democrático, como demuestra la creciente igualdad de derechos (sexuales, igualdad, etc.).

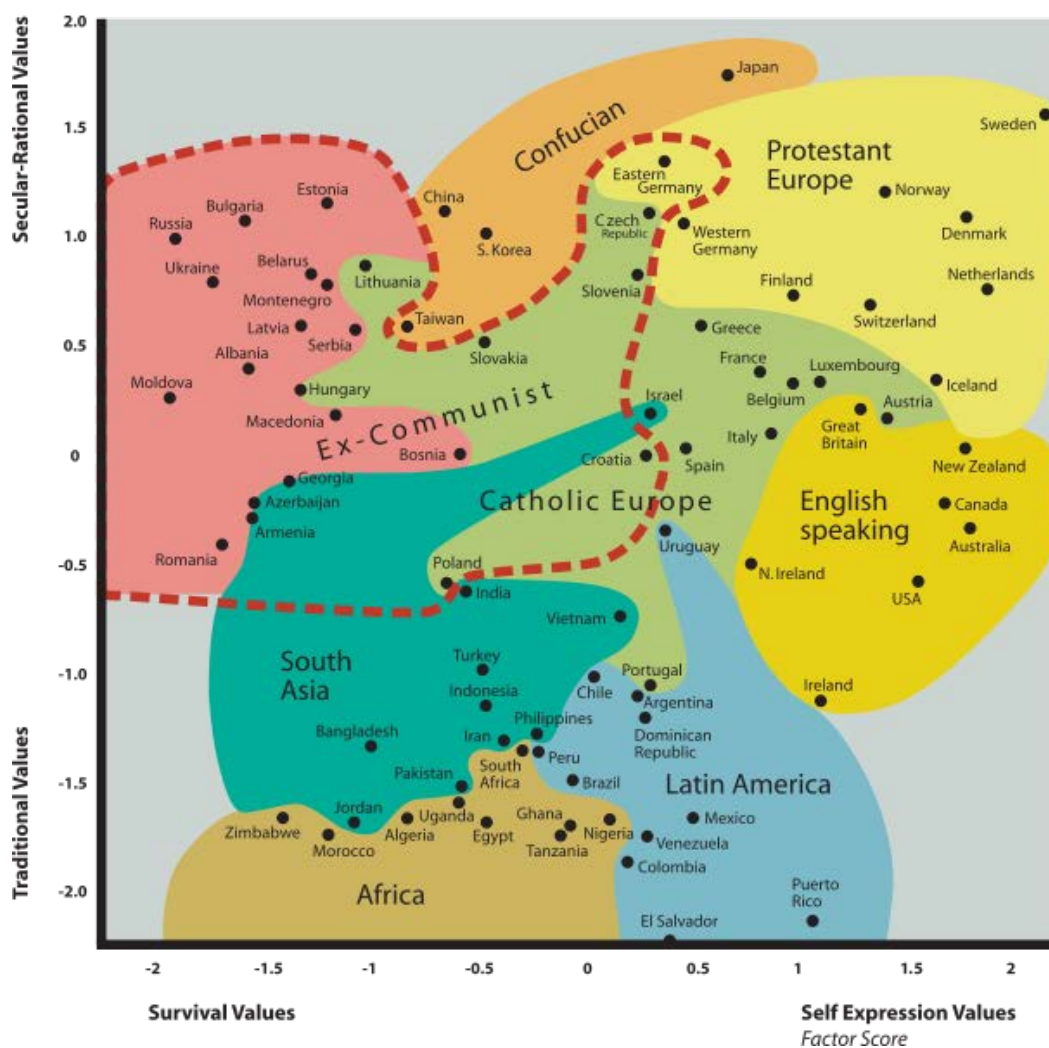
Para el estudio del estado de los valores en una sociedad, Inglehart y Welzel (2006) establecen un doble eje donde se encuentran los valores en símbolos opuestos. Por un lado, está el eje de los valores tradicionales frente a los seculares-rationales, y por otro lado, se encuentra el eje de los valores de supervivencia frente a los de autoexpresión. Esta doble polarización de los valores sirve para posicionar gráficamente el estado de una sociedad respecto a la adquisición de valores. Algunos de los nuevos valores que se han ido instalando en las sociedades modernas son la igualdad de género, la libertad democrática o el valor de la buena gobernanza. Los autores (Inglehart & Welzel, 2006) señalan que la difusión de los valores de autoexpresión ha sido un estímulo para la extensión de las acciones cívicas de las sociedades, así como los promotores de los grandes cambios que se han producido en la concepción de la familia y en los usos sexuales. La paulatina modificación de la tradicional figura de la familia se ha modificado en aquellas sociedades donde se ha instalado una sociedad del bienestar, mientras que en otras sociedades

en las que no están asegurados los valores materiales necesarios para la existencia, la familia tradicional sigue siendo el núcleo fundamental y necesario que proporciona los medios para la supervivencia. Otra de las hipótesis de la teoría es que la naturaleza emancipadora de los valores de autoexpresión hace que aumente la probabilidad de que surjan parámetros democráticos. Este supuesto nace de la relación que se establece entre el plano micro y el plano macro, ya que “las actitudes en el nivel individual, como los valores de la autoexpresión, tienen tendencias centrales que son auténticas característica de nivel social y que pueden influir en otras característica de nivel societal, como la democracia, en formas que no se reflejan ni pueden reflejarse en el nivel individual (donde la democracia no existe)” (Inglehart & Welzel, 2006, pág. 14). Desde esta perspectiva, la teoría estima que los valores de autoexpresión ejercen una gran influencia en el funcionamiento democrático subsiguiente de una sociedad, pero, sin embargo, se encuentran muy poco influidos por el nivel previo de democracia.

La teoría de cambio social de Inglehart para las sociedades industriales avanzadas ha sido criticada por diversos autores desde su primera publicación, a pesar de lo cual, su autor ha continuado con la ingente labor de recoger datos a través de la “World Values Survey” (WVS), la “European Values Survey” (EVS) y el Eurobarómetro, aplicadas en diferentes oleadas (Díez Nicolas, 2000) para llevar a cabo un estudio comparado del cambio en los sistemas de valores en las sociedades industriales. La WVS tiene una base de datos longitudinales que recogen las seis oleadas que se han llevado a cabo; la primera fue de 1981 a 1984, la segunda de 1990 a 1994, la tercera de 1995 a 1998, la cuarta de 1999 a 2004, la quinta de 2005 a 2009 y la sexta de 2010 a 2014 (ver www.worldvaluessurvey.org). De esta manera, se ha podido medir la evolución de los valores desde una perspectiva mundial, a través de los datos empíricos recogidos en ochenta países, con los que cubren el 85% de la población mundial (Inglehart, 2005). Con estos datos, Inglehart y Welzel (2006) han confeccionado una serie de mapas culturales, basados en un análisis factorial, donde sitúan los diferentes países del mundo en las dos dimensiones de variación transcultural, representadas en el doble eje de valores tradicional – seculares/racionales, vinculados al proceso de industrialización, y los valores

materialistas o de supervivencia – postmodernos o de autorrealización, unidos a la sociedad postindustrial.

Figura 2: Mapa cultural del mundo en 2000.



Fuente: Inglehart & Welzel (2006)³⁸.

Como se puede observar en este mapa, Inglehart y Welzel (2006) han situado a los países tanto por su situación respecto al doble eje de valores, como por las áreas de influencia cultural tradicional, que implica tanto una caracterización religiosa (protestante, confucianos, católicos), como geográfica (Europa, África, Sur de Asia, Latinoamérica), lingüística (angloparlantes) o

³⁸ Este gráfico aparece en el mencionado libro, en su versión castellana. Pero el que aparece aquí ha sido recuperado en su versión inglesa de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Inglehart_Values_Map.svg

política (ex-comunistas). En este mapa, España se encuentra en la región de influencia de la cultura de la Europa Católica y en una posición positiva (por encima de 0,5) en cuanto a los valores de autoexpresión y ligeramente más cercanos (un poco inferior a 0) a los valores tradicionales que a los valores secular-rationales.

Algunas de las críticas que se le han hecho a la teoría de la modernización y del cambio de valores son recogidas por el propio autor (Inglehart & Welzel, 2006). El surgimiento de los estudios sobre el postmaterialismo tuvo lugar durante un contexto histórico propicio, donde se experimentaron altos niveles de bienestar que propiciaron el nacimiento del postmaterialismo. De hecho, en la actualidad se está observando un estancamiento (si no retroceso) en el avance del postmaterialismo. Esta crítica fue integrada dentro de la teoría (Inglehart & Welzel, 2006) al afirmar que el proceso de desarrollo humano no es lineal y tampoco es un proceso irreversible. En lo que se refiere al nivel de análisis, se le ha achacado que las relaciones a nivel sistémico (macro) no tienen por qué repetirse a nivel individual (micro), lo que conlleva un problema de representatividad de las muestras de cara a realizar comparaciones, tanto entre países como dentro de las diferentes realidades sociales de un país. Otra de las críticas ha sido el supuesto de que el cambio cultural se produce siempre de manera lineal-ascendente desde los valores de escasez – tradicionales hacia los de autoexpresión – secular – racionales. Este supuesto es desmentido por los autores a la luz de los datos recogidos en 2005, que señalan la primera discontinuidad importante, y que sugiere el regreso a valores materialistas y la persistencia de las tradiciones culturales. Otras disonancias que presenta la teoría son relativas al cambio de valores ligado a la paulatina instauración de la democracia, que a veces presenta comportamientos políticos no convencionales. La teoría del cambio cultural suele ir tradicionalmente unida al desarrollo y la extensión de la democracia, que a su vez está ligada al capitalismo y a la sociedad del bienestar, lo que causa, según Inglehart y Welzel (2006), problemas de legitimidad. Por último, aunque los autores se reafirman y subrayan el giro humanista que las sociedades postmodernas están sufriendo también se puede interpretar en su sentido negativo, como la creciente individualización de la sociedad. Algunas de las muchas críticas que

se le han hecho a la teoría de Inglehart vienen recogidas en los textos de Jaime Pastor Verdú (2006) o Gerardo L. Munck (2010). Pastor Verdú (2006) señala las críticas de Riechmann (1991, en Pastor Verdú, 2006) o Alonso (1994, en Pastor Verdú, 2006); por su parte Gerardo L. Munck señala las críticas de Edward Muller y Michel Seligon (1994, en Munck, 2010), Hadenius Teorell (2005, en Munck, 2010), Teorrell & Hadenius (2006, en Munck, 2010), Both & Seligon (2009, en Munck, 2010) o Fails & Pierce (2010, en Munck, 2010).

Acercándonos al caso español, éste se caracteriza por un espectacular desarrollo económico en un periodo de tiempo breve, que desembocó en la transición política, social y económica hacia una sociedad más postmaterialista, pero acarreando una serie de peculiaridades y problemas precisamente por la rapidez del cambio. Para evidenciar el enorme cambio que se produjo en España, Díez Nicolás (1993, 1994) expone una serie de datos, relativos a la dedicación económica, la tasa de analfabetismo, la esperanza de vida al nacer, la mortalidad infantil y la población urbana.

Tabla 1: *Evolución datos España (1900-1940-1970).*

	1900	1940	1970
Sector primario: agricultura	71%	52%	25%
Sector secundario: industria	14%	24%	38%
Sector terciario: servicios	25%	24%	37%
Tasa analfabetos	56%	23%	8%
Esperanza vida al nacer	35 años	47 años	70 años
Mortalidad infantil	180 x 1.000	120 x 1.000	20 x 1.000
Población urbana	32 %	49%	65%

Fuente: Díez Nicolás (1993, 1994)

El gran desarrollo económico que tuvo lugar en España durante los años sesenta y setenta produjo grandes cambios estructurales tanto a nivel económico como social, que tuvo enormes consecuencias sociales. El hecho de que se produjese una transición pacífica de un régimen dictatorial a uno democrático fue en parte gracias a los cambios sociales que se originaron anteriormente, como hemos visto a través de los datos que presenta Díez Nicolás (1993, 1994). En palabras del propio autor, “la pacífica transición política a la democracia iniciada en 1975, se realizó con mayor facilidad a causa de los grandes cambios económicos y sociales (incluyendo los sistemas de valores), que se produjeron durante las dos décadas precedentes”. (Díez Nicolás, 1994, pág. 128).

Algunas de las principales transformaciones que sufrió la sociedad española fue el proceso de industrialización, el proceso de urbanización, el proceso de movilidad social y el cambio en el sistema de estratificación social, una mayor apertura internacional y la interacción con otras culturas, el proceso de secularización y de cambio de valores y el desarrollo de las ciencias sociales (Díez Nicolás, 1993).

Debido a las características de la historia reciente del país, el establecimiento de los valores postmodernistas en España ha implicado ciertas peculiaridades, sobre todo motivados por la rapidez del cambio. Precisamente debido a esta celeridad en los cambios, el desarrollo económico y social en España supuso la disminución de las desigualdades sociales en algunos aspectos y de diferente forma dependiendo de las zonas, pues se pasó de una sociedad pre-industrial a una sociedad postindustrial sin haber vivido apenas una etapa industrial. De manera que en España como país postindustrial, existe una clara tendencia postmaterialista, si bien buena parte de los valores son materialistas. La gran velocidad del proceso produjo una convivencia esquizoide entre los valores materialistas y los postmaterialistas (Torcal Lorient, 1989).

Una de las consecuencias visibles de las diferencias intergeneracionales y del rápido desarrollo de la sociedad española se puede observar en la música. Si bien el gusto por la música se puede integrar dentro de los valores postmaterialistas, es evidente que con la transición española se produjo un

desplazamiento del interés por la música desde la canción protesta (género musical habitual al final de la dictadura) hacia la música pop y focalizada en la llamada “movida madrileña” (Fouce, 2008). Los jóvenes españoles realizaron una transición abrupta en sus gustos musicales hacia un nuevo género que expresaba mejor los nuevos valores de autoexpresión (movida), más postmodernos. Sin embargo, esta hipótesis debería ser analizada más profundamente, puesto que los estudios realizados desde la ASEP³⁹, aunque muestran que la correlación es del signo deseado, “la relación directa entre el ritmo de crecimiento económico y la diferencia en la proporción de post-materialistas entre jóvenes y mayores no ha podido ser totalmente confirmada” con los datos disponibles hasta el momento (Díez Nicolás, 1994, pág. 146). Para la cuestión musical, además no se disponen de datos empíricos específicos, lo que dificulta su análisis. Pero si nos fijamos en otras fuentes de datos (documentales, cualitativos, etc.) como los utilizados en otros estudios (por ejemplo, Fouce 2002, 2008) parece plausible la hipótesis planteada.

En lo que se refiere a la música clásica, también se puede englobar dentro de los valores postmodernos, al ser un valor estético, alejado de valores materialistas. De hecho, según la teoría de centro – periferia utilizada por Díez Nicolás (1994, 2000) para explicar la difusión del nuevo sistema de valores, la música puede considerarse como un valor estético propio del centro social (que corresponde a la élite social, a la clase alta) y desde el centro social se difunde al resto de la sociedad. De esta manera, la élite cultural y social de un país se convierte en “emisora” de los nuevos valores postmaterialistas que son vistos como deseables y posteriormente aceptados por clases sociales más periféricas. En el caso particular de España, la aplicación de este principio

³⁹ ASEP es una empresa privada, fundada en 1982, por el profesor Dr. Juan Díez Nicolás, quien también es su presidente. El principal objetivo de esta empresa es la investigación social, económica y política. Esta empresa realiza una investigación mensualmente desde 1986 “sobre “La Opinión Pública de los Españoles”, con muestras de 1.200 personas representativas de la población española mayor de 18 años, que incluye un Sistema de Indicadores fijo sobre actitudes y comportamientos económicos y de consumo, políticos, y de exposición a medios de comunicación (lo que permite disponer de largas series temporales) además de opiniones sobre los temas de actualidad cada mes”. (Disponible en: www.jdsurvey.net . Consultado en Septiembre de 2013). A su vez, ASEP está ligada a la empresa “JD Survey”, que es una empresa dedicada al desarrollo del software de gestión de bases de datos así como al desarrollo de aplicaciones a la medida.

respecto a la música clásica puede ajustarse, aunque con ciertas salvedades. Esto se debe principalmente a la historia reciente de nuestro país. En este sentido, la burguesía, que ha sido tradicionalmente el centro social desde donde se ha difundido el gusto y la práctica de la música clásica en Europa desde su nacimiento, no tuvo tiempo de establecerse y desarrollarse en España debido la concatenación de guerras (inseguridad física) y las graves consecuencias económicas (inseguridad económica) en las que estuvo sumergida a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX. La guerra civil española agravó todavía más este proceso, de manera que no es hasta la década de los años sesenta que España ha podido ir estableciendo y desarrollando un “centro” social estable, que pudiese difundir nuevos valores postmaterialistas de tipo estético, como, por ejemplo, el gusto por la música clásica. Por eso, se hace necesario el estudio de cómo el proceso de cambio emprendido durante los años sesenta y setenta (transición democrática) afectó al sistema de valores del centro social español, y cómo se ha ido desarrollando hasta la actualidad. La presente investigación se centra en el estudio de la música clásica y cómo ésta se ha visto afectada por estos notables cambios sociales durante el siglo XX, pasando de una sociedad materialista hacia los parámetros de una sociedad postmaterialista.

La misma teoría de difusión de centro – periferia es aplicable al proceso de difusión de valores entre países. Los países con un mayor nivel de desarrollo son aquellos que han adoptado un mayor número de valores postmaterialistas y los que ocupan el “centro social”, desde donde se difunden los nuevos valores postmaterialistas a otros países que ocupan lugares más periféricos. Este principio se puede aplicar en la comparación de la diferente cultura musical existente entre España y otros países, tal y como planteamos en la presente investigación.

La edad, según Díez Nicolás (1994, 2000) es el mejor predictor del postmaterialismo de carácter individual para la adopción de unos valores u otros, pues explica un porcentaje mayor de la varianza en el postmaterialismo que el nivel educativo o que el estatus socioeconómico de un individuo. En el análisis cualitativo de esta investigación se eligieron a sujetos que por su edad se encuadrasen dentro de valores materialistas, pero que sin embargo incluyesen en su sistema de valores el valor estético postmaterialista de la

música. Esto permitía observar qué mecanismos habían operado para la adopción de la música como valor postmodernista dentro de la preeminencia de valores materialistas. Además, los entrevistados se convirtieron en observadores privilegiados que vieron cómo la sociedad española respondía y comenzaba a adoptar nuevos valores postmaterialistas, entre los que se encontraba el gusto estético por la música clásica. Esta hipótesis centrada en la importancia de la edad por encima de la importancia de la educación o de su estatus socioeconómico en la adopción de valores subraya el carácter democrático del valor estético de la música como valor postmaterialista. Sin embargo, la realidad de la música clásica apunta a una tendencia no tan democrática como se sugiere dentro de la teoría de adopción de valores postmodernos de Inglehart. Estudios clásicos dentro de la sociología de la música (Becker, 2008; Bourdieu, 2004; Elías, 2002 u otros más recientes como Adenot, 2008, 2010 o De Nora, 1995) señalan la importancia de las variables de clase, socioeconómicas y educativas, tanto en la adopción como en la reproducción de la música clásica como valor postmoderno. Ante la falta de datos empíricos al respecto, esta investigación quiere analizar y adentrarse en el conocimiento de la realidad y desarrollo de la música clásica en España.

Esta investigación pretende estimar si la música clásica se ha incluido dentro de los nuevos valores postmodernos de la sociedad española; y en caso afirmativo, explorar cuáles han sido los factores que han confluído para que se produzca este cambio, así como estimar el peso que dichos factores han tenido. Así, pretende analizar cómo el desarrollo económico y el establecimiento de una seguridad física prolongada en España han producido un cambio en el sistema de valores de la sociedad y cómo esto ha afectado a la música clásica. Es evidente que los valores estéticos se han ido asentando en las nuevas sociedades postmodernas. Resulta manifiesto cuando se trata de valores estéticos vinculados con la imagen (autoexpresión, valores de expresión individual) como ya hemos visto en la introducción (preeminencia de la imagen personal, del mundo audiovisual, etc.). Sin embargo, y a pesar de la omnipresencia de la música en la vida de los individuos, su relevancia dentro de la sociedad española y su valoración por parte de la misma resulta un campo de estudio sobre el que reflexionar y aún por explorar en muchos

sentidos. Así lo demuestra la falta de datos empíricos al respecto⁴⁰. Este análisis se centra en el desarrollo sin precedentes que la música clásica ha sufrido en España en la historia reciente, paralelamente al proceso de desarrollo económico y social, en el contexto de la instauración de los nuevos valores postmodernos en la sociedad española, con la intención de descubrir y profundizar en los factores que han posibilitado el cambio en la música clásica, cómo ha sido el proceso y en qué medida la música forma parte del sistema de valores de la sociedad española.

⁴⁰ No se incluyen apenas datos y menos desagregados sobre música clásica en fuentes empíricas como el INE y su presencia es prácticamente nula dentro de los datos sobre cambio de valores recogidos a través de ASEP, WVS o EVS).

4.- Objetivos

4.1.- Objetivo general de la investigación

A lo largo del tiempo, la relación entre música y sociedad ha ido modificándose con arreglo al propio devenir social y a la evolución musical, de manera que se hace imprescindible analizar cómo ha sido esa relación, cómo es en la actualidad, cómo ha ido cambiando, qué factores han influido en el cambio y en qué medida, etc. Y todo esto se vuelve más importante cuando el contexto se torna inestable y genera cambios en el sistema sobre el que se organiza, como sucedió en nuestro país durante la Transición, al pasar de un régimen dictatorial a otro democrático. Es preciso indicar que la música clásica tiene dos posibles contextos a tener en cuenta. Por un lado, el contexto histórico-social donde se origina la música clásica, que dependería en cada caso (música medieval, que se produce en la Edad Media, del siglo V al siglo XV; la música renacentista que se produce durante el Renacimiento, del siglo XV al siglo XVII; la música barroca que se produjo durante el Barroco que comprende el siglo XVII y XVIII, de 1600 a 1750 aproximadamente; la música del periodo clasicista, de 1750 a 1820; o la música del periodo romántico, que tuvo su auge durante el siglo XIX), y por otro el contexto contemporáneo en el que se reproduce la música clásica. Éste último, es el contexto considerado en esta investigación. De manera que es preciso tener en cuenta que el presente análisis es sobre un proceso contemporáneo pero aplicado a la música clásica que se encuentra muy alejada (temporal, cultural y socialmente) de su contexto de creación.

La música como objeto de estudio social no carece de singularidades reseñables y son muchos los autores que así lo han recogido. Así, Steingress (2008) entiende que la música “no sólo representa una variable del sistema cultural y social, sino que se trata de una peculiar manifestación de la praxis del hombre que genera realidades” (pág. 239). Al abordar la música como un hecho social, ésta se manifiesta como una realidad supraindividual, pues es además una herramienta de comunicación. Desde este punto de vista, es relevante considerar el impacto y significado de la música en el proceso de la construcción social de la realidad. La música “demanda un conocimiento de la sociedad en la que se crea, ya que cada obra musical es un conjunto de signos inventados durante la ejecución y dictados por las necesidades del contexto social. Si desligamos a la obra de la sociedad que la creó, los signos musicales tendrán sentidos distintos” (Hormigos Ruiz, 2008, pág. 42). Una comprensión profunda de la realidad musical requiere de la presencia en el análisis de las dos, de la música y de la sociedad. También Blaukopf (1988, pág. 9) lo señala cuando advierte que la Sociología de la Música “parte del conocimiento de que esos condicionantes sociales, políticos y económicos no sólo influyen y matizan la actividad musical, sino que determinan su esencia más pura”. Teniendo en cuenta la importancia del contexto en el que surgen las obras musicales, tanto para su creación, como para su comprensión y su propia significación, es este contexto el objeto de estudio de esta investigación. Se trata de especificar cuáles son esos condicionantes sociales, políticos y económicos de los que habla Blaukopf en el entorno español del siglo XX.

Partiendo de esta base, el objetivo general de la investigación es explorar la situación actual de la música clásica en España y examinar cuáles han sido sus características a lo largo del siglo XX. Más en profundidad, queda planteada una pregunta abierta de fondo, en la que se cuestiona si realmente ha existido una evolución dentro de la música clásica en España.

4.2.- Objetivos Específicos e Hipótesis

La concreción de este objetivo general de la investigación se lleva a cabo a través de objetivos más específicos y concisos, que permiten pasar de lo general a lo particular, señalando factores concretos a tener en cuenta. El primer objetivo específico que se plantea es **explorar el estado actual de la cultura musical española y estudiar cuál es el estatus de la música clásica en la sociedad española**. Para poder llevar a cabo la investigación, lo primero que necesitamos saber es dónde estamos y de qué situación partimos, para lo cual es necesario realizar una diagnosis previa de cuál es la cultura musical del país y cómo valoran los españoles la música clásica. Se pretende llegar a calibrar la inserción de la música clásica en la sociedad española, así como de examinar cuál es la posición jerárquica que ocupa la música clásica en la sociedad española.

Con esta primera exploración en mente, el segundo objetivo trata de **recopilar los cambios experimentados en la música clásica en el contexto español durante el siglo XX**. A diferencia del primer objetivo, en este segundo se recoge una perspectiva histórica. Esta observación permitirá advertir si se han producido cambios; y qué factores han intervenido en la realización del cambio en la música clásica española. Para alcanzar este objetivo, se explorarán ciertas manifestaciones musicales del país, como las orquestas, los coros, la educación, las infraestructuras dedicadas a las actividades musicales, etc.

A partir de estos dos objetivos, se desprende la primera de las hipótesis de la investigación, en la que **se estima que la situación de la música clásica en España ha mejorado**. La música clásica parte de una situación en la que existía una absoluta carencia de medios, infraestructuras, profesionales, docentes, etc. y en comparación con la situación actual se ha producido un evidente aumento cuantitativo en lo referente a estos indicadores. Este aumento es considerado un avance significativo. La música clásica en España, como práctica social, se ha visto afectada por los avances sociales que se han producido. Durante el siglo XX han tenido lugar una serie de mejoras como la

generalización de la educación, la sanidad pública y los hábitos de higiene, el desarrollo de los derechos y deberes ciudadanos, etc. que han repercutido en un aumento de la calidad de vida de la sociedad⁴¹. Dentro de los cambios más relevantes que ha sufrido el país en el siglo pasado destaca el paso de un régimen dictatorial a un régimen democrático. Siguiendo la teoría de Inglehart (1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006) sobre la relación entre la adopción de valores postmodernos y la progresiva democratización de los países, cabe suponer que la democratización del país estuvo en la base de ciertos avances sociales.

Es en este punto donde se plantea el tercero de nuestros objetivos, con el que pretendemos **estudiar los efectos de la Transición española en la música clásica y en la cultura musical**. Para ello, se ha procurado observar si el proceso de la Transición (como proceso social global) ha influido en el desarrollo de la música clásica en España. Una vez más, la investigación trata de localizar cuáles han sido los aspectos en los que ha influido dicho proceso en la música clásica, desde donde surgieron las iniciativas de cambio, por qué, con qué fin, a dónde nos ha llevado, etc.

De este tercer objetivo se infiere la segunda hipótesis, en la que se plantea que **el o los posibles cambios que han tenido lugar en la música clásica en España están relacionados con el cambio de sistema político**: el paso de la dictadura de Francisco Franco a un sistema democrático, dotado de un marco constitucional sobre el que se asentaba un Estado social y democrático de Derecho. Los profundos cambios que tuvieron lugar en la sociedad española durante este periodo afectaron a la situación de la música clásica. Igualmente, la nueva organización política e institucional debió de afectar a las instituciones musicales del país. En resumen, se entiende que este cambio de régimen político tuvo consecuencias directas en la situación de la música clásica en España.

⁴¹ En este punto, no vamos a entrar en el debate acerca de la existencia o no del progreso en términos positivos, tan discutido por autores como Robert Nisbet (1981). Este autor defendió la idea de que todo progreso no se realiza exclusivamente en términos positivos, sino que es un proceso complejo que genera consecuencias no deseadas, resuelve problemas a la vez que crea otros nuevos, lo cual lleva a las denominadas contradicciones de la modernidad.

Capítulo II. Marco Teórico y Objetivos

El cuarto y último de los objetivos específicos que plantea la investigación trata de **comparar la situación de la música clásica en España con la situación de la música clásica en otros países**. Se persigue una aproximación general a la situación de la música clásica en otros países, con el fin de obtener una mejor imagen de la situación de la misma en España, que nos sirva para retratar la situación de España de forma comparativa. Para ello, la investigación busca examinar las características, las semejanzas y las diferencias que existen entre España y otros países del ámbito europeo (principalmente) en la música clásica (educación, profesionalización, cultura musical, etc.).

5.- Metodología

El diseño de la investigación se ha realizado tras una exploración bibliográfica en la que se consideraron aspectos diversos, tanto teóricos, en los que se han contemplado las diferentes escuelas, tradiciones y perspectivas, como metodológicos. El grueso de la investigación descansa en el análisis cualitativo que se ha realizado mediante entrevistas abiertas a informantes privilegiados del mundo de la música clásica. Además, se ha completado con un análisis cuantitativo a partir de los datos disponibles en España sobre música clásica, provenientes principalmente de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

5.1.- Fases del análisis

La investigación está dividida en tres fases. En una primera fase, se ha llevado a cabo una exploración bibliográfica, con la que perfilar un estado de la cuestión del objeto de estudio y recopilar la información disponible sobre el tema. Se han examinado las principales corrientes teóricas y empíricas de la Sociología de la Música, tanto clásicas como actuales. La misma estrategia se ha empleado con la bibliografía disponible a nivel nacional, en la que se ha puesto especial interés en los trabajos que se desarrollan actualmente sobre música clásica.

En la segunda fase se ha realizado una exploración cuantitativa para examinar y recoger los datos disponibles sobre la música clásica en España. El gran problema al que nos enfrentamos en esta fase es que las fuentes estadísticas tienen el foco de atención principalmente en el consumo, mientras que el de esta investigación está en la cultura como objeto en sí mismo y no sólo en su aspecto económico. La principal fuente de datos proviene de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), que es la institución que centraliza la recogida de datos. Por otra parte, dependiendo del Ministerio de

Cultura (MCU), se publican desde 2005 los Anuarios de Estadísticas Culturales, que albergan las principales estadísticas culturales del país. El Ministerio creó además CULTURAbase, que es la base de datos donde se almacenan los principales resultados estadísticos culturales producidos por el Ministerio (disponibles en internet), basada en la aplicación INEbase, que ha sido cedida al Ministerio por el “Instituto Nacional de Estadística” o INE. Los datos que contiene el INE pertenecen al anuario publicado por el Ministerio, por lo que sus series históricas también se remontan hasta 2005. Otra fuente que también depende del Ministerio de Cultura es el “Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música” (INAEM), que gestiona el “Centro de Documentación de Música y Danza” (CDMD). Por su parte, en el “Centro de Investigaciones Sociológicas” (CIS), existe alguna referencia puntual a la música clásica aunque sin ser el centro de ninguna investigación. Otras fuentes de datos consultadas son la “Asociación Española de Orquestas Sinfónicas” (AEOS), la “Asociación Española de Festivales de Música Clásica” (AEFMC), o la “Asociación Española de Documentación Musical” (AEDOM).

La tercera fase de la investigación se ha centrado en el análisis cualitativo. Primero, se ha procedido al diseño del mapa del universo musical para seleccionar posteriormente a los entrevistados a los que se ha contactado a través de informantes privilegiados. La estructura de las entrevistas se ha planteado de forma abierta, aunque descansaba sobre cinco preguntas básicas para estructurar la conversación. Una vez recogidas las entrevistas, se ha procedido a la transcripción de las mismas y posteriormente a su análisis, siguiendo los principios de análisis de contenido de Bardin (1986).

5.2.- El análisis cualitativo: metodología.

5.2.1.- Introducción

El objeto de estudio de la investigación es el panorama de la música clásica en la actualidad, y pretende medir el desarrollo que ha experimentado en las últimas décadas la música clásica en España. Tras la exploración

bibliográfica, y la observación y recopilación de los datos cuantitativos disponibles, se valoró la posibilidad de realizar entrevistas abiertas a profesionales de la música que, como expertos, pudiesen aportar una visión privilegiada, desde dentro, de la situación de la música clásica en España. La elección de las entrevistas abiertas como metodología de investigación se hizo con la intención de recopilar la mayor cantidad de información posible sobre el objeto de estudio a través de los entrevistados. Éstos, como sujetos que encarnan la historia viva de nuestro tema de estudio, ofrecen una información que de otra manera sólo sería accesible a través de fuentes secundarias. Se pretende así, a través de la recogida de un conjunto de saberes privados, reconstruir el sentido social de las diversas conductas individuales. Este material, excepcional por su riqueza y su variedad, posibilitaba un acceso mucho más profundo al tema de investigación. De esta manera, la exploración de datos que se realiza en la parte cuantitativa se complementa con la parte cualitativa que aporta a la investigación una perspectiva adicional.

En 2012 la SGAE introdujo en sus anuarios un apartado dedicado al análisis cualitativo para completar la información cuantitativa que venía ofreciendo en sus anteriores anuarios. El Anuario de 2013 no recogía información cualitativa pero en el de 2014 (SGAE, 2014) se volvía a presentar información cualitativa, si bien respecto al año 2013. A diferencia de la información cualitativa que ofrece el Anuario de la SGAE, en la presente investigación la información se ha concentrado exclusivamente en el ámbito de la música clásica. Además, se ha incluido en las entrevistas de la investigación a gran parte del universo musical y no está concentrado en el ámbito de la comunicación y la gestión, como sucede con el anuario. Cabe puntualizar que la información cualitativa ofrecida por el Anuario completa parte del universo musical no considerado en la investigación (más concretamente el de la gestión, puesto que la comunicación sí está incluida). Pero lo que sin duda diferencia esta investigación de la información ofrecida en el anuario es que las entrevistas que aquí se recogen no han sido dirigidas, sino que son abiertas, lo que multiplica exponencialmente la información recogida. La realización de entrevistas abiertas a expertos permite un acercamiento precisamente a esos espacios a los que los datos cuantitativos no llegan.

5.2.2.- La muestra

Las entrevistas abiertas se han realizado a veinte personas procedentes de diferentes ámbitos del universo musical, tratando de cubrir todo el abanico posible de las diferentes profesiones que en él se incluyen. Para la elaboración del mapa del universo musical (Tabla 2) con el que se ha hecho la selección de los entrevistados, se han utilizado las referencias a las instituciones que se encuentran inscritas dentro de la base de datos del Centro de Documentación de Música y Danza, en el apartado dedicado a Recursos de la Música y la Danza en España: profesionales, entidades, actividades y publicaciones periódicas, ubicados dentro de su página web (<http://cdmyd.mcu.es/BasesDeDatos.htm>). Varias de las entidades, asociaciones etc. consideradas dentro de la clasificación del Centro de Documentación de Música y Danza están dedicadas al jazz u otro tipo de música, que no han sido consideradas en la presente investigación al estar este estudio circunscrito al ámbito de la música clásica. Primero, se han considerado a las personas que de forma individual, pertenezcan o no a una agrupación, se dedican como actividad profesional principal a la música, quedando integrados en este grupo los instrumentistas, cantantes, directores y compositores. A continuación, se recogen las entidades dedicadas a la interpretación. En este apartado se reúnen las agrupaciones como los coros, las orquestas tanto sinfónicas como de cámara, las bandas, las agrupaciones de cámara, las agrupaciones líricas y otras agrupaciones instrumentales (rondallas, etc.). Se incluyen en otro apartado a las entidades dedicadas a la conservación, documentación e investigación, como son los archivos, las bibliotecas, los centros de documentación, los centros de investigación musical, las fonotecas, los laboratorios especializados en música y museos dedicados a la música. Las siguientes instituciones que se han tenido en cuenta son los centros educativos, tanto los públicos como los privados, y considerando los departamentos universitarios de forma independiente, puesto que dentro de la enseñanza de las disciplinas artísticas en España, la música, a excepción de la

musicología, queda al margen de la universidad. Los medios de comunicación como la radio, la televisión, los periódicos (crítica musical), las revistas especializadas y las publicaciones periódicas también forman parte del universo musical elaborado. Otras entidades que también han sido tenidas en cuenta han sido las dedicadas a la promoción y a la difusión, consideradas como corporaciones profesionales, en las que participan tanto las agencias, como las fundaciones y asociaciones dedicadas a estas labores. Existe otro apartado dedicado a las entidades dedicadas a la comercialización y a la fabricación, como los afinadores, los constructores y reparadores de instrumentos, las editoriales y las empresas dedicadas a la grafía musical, así como los estudios de grabación, los comercios mayoristas y las discográficas. Las salas de concierto también han sido consideradas dentro del mapa del universo musical, como entidad global y no atendiendo exclusivamente a la persona que lo gestione (que, por otra parte, acostumbra a variar en muchas de las salas cada cierto tiempo). En el apartado denominado actividades especializadas, se engloban los festivales y las temporadas de música; los cursos, congresos y seminarios; concursos; y las becas y ayudas. Por último, por su relevancia y presencia en el universo musical, también se ha incluido a la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Tabla 2: *Mapa del universo musical*

1.- Personas nominales:
1.1.- Dedicadas a la interpretación:
- Instrumentistas
- Cantantes
- Directores
1.2.- Dedicadas a la creación:
- Compositores
2.- Entidades dedicadas a la interpretación:
- Coros
- Orquestas:
- Orquestas sinfónicas
- Orquestas de cámara
- Bandas
- Agrupaciones de cámara
- Agrupaciones líricas
- Otras agrupaciones instrumentales
3.- Entidades dedicadas a la conservación, documentación e investigación:
Archivos, bibliotecas, centros de documentación, centros de investigación, fonotecas, laboratorios y museos.
4.- Entidades dedicadas a la enseñanza:
- Centros de enseñanza públicos
- Centros de enseñanza privados
- Departamentos universitarios
5.- Medios de comunicación
- radio
- TV
- periódicos (crítica musical)
- revistas especializadas y publicaciones periódicas
6.- Entidades dedicadas a la promoción y difusión: corporaciones profesionales:
- Agencias
- Fundaciones y Asociaciones
7.- Entidades dedicadas a la fabricación y comercialización
- Afinadores
- Constructores y reparadores de

instrumentos
- Editoriales y grafía musical.
- Estudios de grabación y comercio mayorista. Discográficas (industria musical)
8.- Salas de conciertos
9.- Actividades especializadas: - festivales y temporadas - cursos, congresos y seminarios - concursos - becas y ayudas
10.- Sociedad General de Autores y Editores: SGAE.

Fuente: Elaboración propia.

De los apartados considerados en el mapa del universo musical, las personas que han sido entrevistadas son miembros de aquellos sectores que cuentan con un mayor número de miembros, como son los apartados que contienen a los intérpretes y a los docentes especializados en música. De forma más detallada, encontramos entre los entrevistados a tres personas que han trabajado en varios medios de comunicación (televisión, radio y prensa) como críticos y escritores especializados en música clásica. Cinco son compositores, entre los cuales hay uno que además es director de orquesta y dos que se han dedicado paralelamente a la docencia. Asimismo, otros dos son cantantes y profesores de canto en un centro superior de enseñanza musical. Uno de ellos, además, posee su propia compañía de ópera y zarzuela. Hay cuatro musicólogos, de los cuales uno es además pianista y compositor; otro es Catedrático universitario y los otros dos ejercen como docentes en un centro superior de enseñanza musical. Asimismo, se incluyen dos pianistas, que también son Catedráticos en un centro superior de enseñanza musical y un organista. También hay entre los entrevistados una chelista y dos profesoras de un centro de enseñanza musical elemental.

Para contactar y acceder a los entrevistados se ha contado con la colaboración de varios informantes privilegiados pertenecientes al mundo profesional de la música clásica. También gracias a los propios entrevistados, se ha contactado con otros expertos en la materia susceptibles de ser entrevistados. Al ser un mundo más bien pequeño, acceder a determinados

informantes resultaba clave para conseguir abrir las puertas hacia otras personas de cierta relevancia dentro del mundo de la música clásica.

La media de edad de los entrevistados a fecha de la realización de las entrevistas (año 2010) es de 69,7 años, con una franja de edades comprendida entre los 59 años el más joven y de 92 años el más mayor. Uno de los requisitos para la realización de la entrevista fue que el posible entrevistado hubiese vivido en primera persona el proceso de la transición⁴² española, momento clave para la investigación. La importancia de la edad del entrevistado radica en que una de las hipótesis de partida en la investigación es que el proceso de la Transición, como proceso social global, ha influido en el desarrollo de la música clásica en España. Es por eso que una de las condiciones para la realización de la entrevista es que durante el periodo de la Transición española el entrevistado estuviese en periodo de formación profesional o ya activo laboralmente hablando.

Tabla 3: *Relación de entrevistados.*

Entrevistado	Duración entrevista	Año nacimiento y edad	Ciudad origen	Género	Ocupación	Situación laboral actual
E 1	1h54.31	1944 69 años	Madrid	Hombre	TV, radio, crítico musical.	Jubilado
E 2	1h28.28	1937 76 años	Madrid	Hombre	Compositor. Ex – director RTVE. Co-fundador ALEA	Jubilado
E 3	1h19.54	1942 71 años	Madrid	Mujer	Cantante, profesora de canto y posee una compañía de ópera y zarzuela.	En activo (Jubilada en 2011)
E 4	1h21.20	1950 63 años	Madrid	Hombre	Musicólogo y profesor.	En activo
E 5	3h56.02	1933 80 años	Madrid	Hombre	Compositor y profesor	Jubilado
E 6	52min18	1946 67 años	Sevilla	Hombre	Cantante y profesor	En activo (Jubilado en 2012)

⁴² La transición española es el periodo histórico por el que España deja atrás el régimen dictatorial del general Francisco Franco, pasando a regirse por una Constitución que consagraba un Estado social, democrático y de Derecho. Las fechas en las que se enmarca el proceso, suelen variar de un autor a otro, pero se puede marcar su inicio en 1975 y su final en 1982 con la subida al poder del PSOE.

E 7	1h01.25	1948 65 años	Vizcaya	Mujer	Pianista repertorista	En activo (Jubilada en 2010)
E 8	1h13.41	1944 69 años	Navarra	Hombre	Organista	Jubilado
E 9	1h55.42	1930 83 años	Vizcaya	Hombre	Compositor	En activo
E 10	47min21	1930 83 años	Madrid	Hombre	Director y compositor	En activo
E 11	1h24.33	1918 - 2011 92 años fecha entrevista RIP	Ourense	Hombre	Musicólogo, compositor e instrumentista	Jubilado
E 12	2h01.34	1931 82 años	Logroño	Mujer	Compositora	En activo
E 13	3h00.04	1951 62 años	Ciudad Real	Mujer	Profesora y directora de una escuela municipal	En activo
E 14	1h59.15	1942 71 años	Albacete	Mujer	Profesora	Jubilada
E 15	1h12.08	1949 64 años	Murcia	Mujer	Instrumentista de una banda municipal	En activo
E 16	2h00.05	1951 62 años	Murcia	Hombre	Instrumentista y Pedagogo. Profesor.	En activo
E 17	1h17.13	1937 76 años	Madrid	Hombre	Crítico	Jubilado
E 18	37min01	1943 70 años	León	Hombre	Musicólogo y catedrático universidad.	En activo
E 19	39min36	1938 75 años	Madrid	Hombre	Pianista	Jubilado
E 20	1h02.39	1942 71 años	La Coruña	Hombre	Radio, escritor, crítico	Jubilado

Fuente: Elaboración propia.

Como se puede observar en la tabla 3 que recoge la relación de entrevistados, el 70% de la muestra eran varones y el 30% restante mujeres. La cuestión del género que ya se apunta en la propia selección de la muestra, será un tema que se desarrolle posteriormente, pero cabe adelantar que el mundo profesional de la música era y continúa siendo en gran medida un mundo de hombres. La presencia de las mujeres es más bien escasa y se concentra sobre todo en materias relacionadas con la educación. Esta correlación entre género femenino y educación es todavía más directa conforme disminuye la edad del educando.

La definición de la situación laboral de los entrevistados resulta bastante problemática, puesto que aunque muchos de ellos declaran estar jubilados “institucionalmente”, no han cesado en su actividad profesional. Esta compleja consideración sobre la situación laboral de los entrevistados va más allá del simple hecho legal y tiene implicaciones profundas en la propia definición de la profesión del músico. La visión del músico sobre su profesión acostumbra a estar estrechamente vinculada con la vocación artística, convertida en un estilo de vida y, por tanto, independiente de su situación laboral “legal”. Con lo cual, es muy difícil definir en términos convencionales si su situación laboral es activa o si por el contrario están jubilados. En este sentido, existen dos casos especialmente llamativos, que es el de los entrevistados E 9 y E 10, que siendo ambos compositores (y uno de ellos, también director de orquesta), siguen en activo componiendo y estrenando obras a los ochenta años. En una situación parecida se encuentra E 12, compositora también, que continúa componiendo, pero con un ritmo mucho menor que en años anteriores. De la misma manera, E 8, siendo sacerdote y a pesar de estar jubilado, sigue celebrando misas esporádicamente y sigue tocando el órgano a diario, aunque ya no se encarga de su parroquia. Una situación parecida es en la que vive el E 19, que aunque está jubilado, sigue dando conciertos y clases privadas a sus alumnos particulares. Los entrevistados E 1, E 17 y E 20, aunque están jubilados, continúan escribiendo en medios de comunicación especializados y realizan labores como expertos (charlas, exposiciones, jurados, etc.). Cuando se realizó la entrevista, E 3, E 6 y E 7 permanecían en activo, pero E 7 se jubiló en septiembre de 2010, E3 se jubiló a mediados de 2011 y E 6 en 2012. E 18, a pesar de su edad, sigue dirigiendo el centro en el que trabaja. Considerando a los entrevistados E 1, E 2, E 5, E 8, E 11, E 14, E 19 y E 20 jubilados y al resto en activo a fecha de las entrevistas, entre abril y junio de 2010, el 40% de los entrevistados están jubilados y el 60% en activo.

Otra característica de los entrevistados es que compaginan diversas actividades como músicos. Es decir, que a pesar de que existe una fuerte especialización en la formación musical, es una práctica habitual la combinación con otros estudios y prácticas profesionales; sobre todo, es muy frecuente compaginar la actividad profesional instrumental con la enseñanza. Son muchos los intérpretes que no sólo dan conciertos, sino que también

ejercen como profesores en centros especializados, en forma de clases particulares, o como expertos en *master class* o cursillos (E 3, E 6, E 7, E 16 y E 19).

Las ciudades de origen de los entrevistados son variadas dentro de la geografía española, si bien es cierto que a la hora de fijar una residencia posteriormente, muchos de los entrevistados se concentran en la capital del país, Madrid. De todos los entrevistados, 16 viven actualmente en Madrid; 10 de los cuales declaran que su ciudad de origen no era Madrid y sólo se da un caso que habiendo nacido en Madrid, en la actualidad vive en una ciudad de provincias.

5.2.3- Las entrevistas: planteamiento y desarrollo

El objetivo de la investigación era recoger la mayor cantidad de información posible para poder profundizar en las hipótesis planteadas. Por ello, se consideró que las entrevistas abiertas eran la herramienta más adecuada, puesto que permitían obtener información de los entrevistados, a través de sus percepciones, sus opiniones, así como de sus creencias, significantes y opiniones, sin pasar por alto sus actitudes. Alonso (1998) considera que la entrevista se construye con la intervención del entrevistado y del entrevistador, relacionados mediante un contrato de comunicación, determinados por el contexto social en el que se desarrolle la entrevista. A diferencia de una entrevista estructurada, las entrevistas abiertas no se basan en un guión previo de preguntas para el entrevistado; de hecho, se favorece la intervención libre del entrevistado y es el entrevistador el que puede reconducir la entrevista a las temáticas objeto de su interés. Las entrevistas realizadas se planteaban de forma abierta, con unas pautas mínimas con las que iniciar e inducir la conversación. Se han combinado las entrevistas abiertas con las semi-estructuradas, en función del ritmo y desarrollo del diálogo con el entrevistado. La diferencia de las abiertas con las semi-estructuradas dependía de la fluidez y de la capacidad conversación con el entrevistado.

En cuanto al desarrollo de las entrevistas, primero y tras una presentación de la entrevistada y de la investigación, se explicaba al entrevistado cuál era la forma en la que se iba a desarrollar la entrevista y cuáles eran las pautas a seguir. A continuación, se introducía el marco temático de la entrevista: la situación de la música clásica en España. Después, para empezar con la entrevista, se le invitaba a hacer un breve relato biográfico de su vida como profesional de la música. A partir de aquí, el entrevistado era el que marcaba el ritmo de la entrevista. Además de esta contextualización biográfica, existían cinco preguntas (entrevista semi-estructurada) que correspondían a cinco bloques temáticos mínimos sobre los que descansaba la entrevista. Estas preguntas servían para sugerir nuevos temas de conversación en el caso de que el entrevistado no encontrase cómo proseguir el diálogo. La primera de las preguntas era: ¿Cuál cree Usted que es la situación de la música clásica en España actualmente? La segunda: ¿Cree Usted que ha existido un cambio en la cultura musical de la música clásica en España, desde la transición hasta la actualidad? La tercera: ¿Cree Usted que existe cultura musical en España? La cuarta: ¿Cree Usted que se vive de una manera diferente el ambiente o la cultura musical clásica en España a otros países? Y la quinta y última: ¿Cómo valora Usted la dotación de infraestructuras con las que cuenta España para la música clásica? Dependiendo del desarrollo de las entrevistas, se planteaban estas preguntas o se le sugería al entrevistado profundizar en cuestiones que él mismo planteaba.

En el transcurso de las entrevistas, a raíz de la primera pregunta de carácter biográfico era habitual que fuesen surgiendo el resto de los temas previstos a priori, sin necesidad de que fuesen sugeridos. De hecho, tras el relato biográfico, cuando se planteaba la primera pregunta frecuentemente se hacían alusiones a su pasado, a lo que les tocó vivir en su infancia y posteriormente. Son comunes las frases como “en aquel entonces” (E1, varón, crítico musical, 66 años) o “en aquella época” (E3, cantante y profesora de canto, 68 años) o “cuando yo era niño” (E6, varón, cantante, 64 años) haciendo referencia continuamente a su pasado y comparándolo con la situación actual, de una forma natural, no sugerida. De igual manera, el tema de la comparación con otros países surgía también de forma natural y a iniciativa de los entrevistados, sin necesidad de mencionarlo; normalmente, es un apoyo

referencial que utilizan para explicar y dibujar la situación de España, comparándola con la situación en otros países. Por ejemplo, “en España, es el único país de Europa” o “ese es un defecto grave que tiene la cultura española que no lo tiene la cultura europea” (E10, varón, compositor, 80 años) “si comparamos con la actividad que tenga Berlín o con la actividad que, y digo Alemania...” (E6, varón, cantante, 64 años). El quinto de los temas considerados previamente también ha salido espontáneamente en la mayoría de las entrevistas. La creación de la red de auditorios en España es mencionada prácticamente en la totalidad de las entrevistas, como se puede comprobar en el análisis categorial posterior. La referencia a la transición como uno de los factores de cambio es una cuestión que ha tenido que ser propuesta con mayor frecuencia, e incluso en algunos casos el entrevistado ha evitado tratarlo directamente, como se podrá comprobar a través de los análisis categoriales. Por último, el tema de la existencia de cultura musical en España a veces se planteaba implícitamente en la conversación y otras veces era sugerido específicamente.

5.2.4- La transcripción de las entrevistas

Las entrevistas fueron realizadas entre los meses de abril y junio de 2010. Fueron grabadas y posteriormente transcritas. Las convenciones utilizadas para las transcripciones fueron las siguientes:

Tabla 4: *Convenciones para la transcripción.*

SIGNO	SIGNIFICADO	EJEMPLO
:	Prolongación de la sílaba previa, cuya duración se indica repitiendo el signo	ma:ñana ma:::ñana (más prolongado)
(x)	Detención repentina o vacilación por parte del hablante	
<texto>	Texto dicho de forma más lenta de lo habitual para el hablante	<mañana>
>texto<	Texto dicho de forma más rápida de lo habitual para el hablante	>mañana<
[]	Marcan el inicio y el final de una superposición entre varios hablantes	
(.)	Silencio prolongado	
()	Cuando una palabra no ha sido entendido claramente	
(())	Se usa para comentarios aclaratorios del transcriptor	
°texto°	Símbolo de grado. Expresiones más silenciosas de lo habitual	°mañana°
<u>texto</u>	Subrayado. Palabras o partes de palabras acentuadas por el hablante	<u>Mañana</u>
(...)	Omisión de un fragmento, porque no se oye al transcribirlo o porque se quiere suprimir en una cita textual del análisis	

Fuente: Elaboración propia.

Las citas textuales vienen precedidas por comillas para indicar que se trata de una cita textual cuando son citas de menos de 40 palabras. Cuando son mayores, aparecen como una cita fuera del texto, sin comillas. Algunas citas textuales de los análisis han sido arregladas para su mejor comprensión gramatical; por ejemplo, en cambios de concordancia (plurales o de género) o cuando se omitían preposiciones o determinantes se han añadido. También se han suprimido las partes de repeticiones cuando dificultaban la comprensión y no agregaban información, por ejemplo “la la la calle de la izquierda” se ha quedado en “la calle de la izquierda”. Las repeticiones que servían para subrayar o recalcar una idea se mantienen, dada la información que aportan. También se ha prescindido en las citas textuales de las muletillas propias del hablante. Cuando se ha suprimido parte de la cita porque no interesaba o no aportaba información se ha marcado con tres puntos seguidos dentro de un paréntesis (...), mientras que en las citas textuales del análisis, sólo aparecen

los tres puntos Habitualmente, en los análisis de las entrevistas, los tres puntos marcan un arreglo de la cita; por ejemplo, se ha citado “conseguir una partitura de lo que fuera,... tenía alguien que ir al extranjero”. Los arreglos de las citas, como ya se ha mencionado anteriormente, tratan de hacer la cita más comprensible al lector y se ha tratado de omitir únicamente la parte de la comunicación oral que dificulta el entendimiento.

5.2.5.- El análisis categorial

Una vez realizadas las transcripciones se ha procedido al análisis de las entrevistas. El tipo de análisis realizado ha sido un análisis de contenido, a partir del cual se han extraído las principales categorías temáticas que surgían en las entrevistas.

Hacer un análisis temático consiste en localizar los “núcleos de sentido” que componen la comunicación y cuya presencia, o la frecuencia de aparición, podrán significar algo para el objetivo analítico elegido. (Bardin, 1986, pág. 80)

Así, el criterio de categorización ha sido semántico, estableciendo categorías temáticas. Los “*núcleos temáticos*” (Bardin, 1986) se han ido localizando a lo largo de las entrevistas en función de su relación con los objetivos de la investigación. Según Bardin (1986), los análisis temáticos están especialmente indicados para los análisis de respuestas a preguntas abiertas, o conversaciones, dentro de las que se incluyen las que están estructuradas como las que son libres o no directivas, como es el caso presente. Otro criterio para la formación de categorías ha sido la frecuencia con la que los entrevistados a través de las veinte entrevistas, han ido refiriendo los temas de conversación. Estos criterios no son excluyentes, sino complementarios. Así, se ha construido un sistema categorial obtenido de la información directa extraída de las entrevistas.

El proceso de análisis de las entrevistas se inició con la selección aleatoria de una entrevista que se analizó paralelamente por tres personas diferentes, para utilizarla como entrevista de control. Así, se realizó un análisis comparado del contenido de la misma. Los tres análisis recogían, además de otros temas, los temas de *Educación*, *Comparación con otros países*, *Relación política-música*, *Cambios*, y *Cultural musical*, aunque todavía no habían sido denominadas de esta manera. A partir de esta entrevista de control, y con los parámetros de objetividad derivados de ésta, se analizaron el resto de las entrevistas. Una vez acabado el análisis de todas las entrevistas, fue cuando se establecieron las categorías como tal, al hacer balance de las temáticas recopiladas.

5.2.5.1.- Relación de las categorías con los objetivos de la investigación

De las categorías establecidas, cuatro de ellas se relacionan directamente con los objetivos planteados en la investigación: *Comparación con otros países*, *Relación Política-Música*, *Cambios*, y *Cultura musical*.

Tabla 5: *Relación de categorías y objetivos de la investigación.*

CATEGORÍA	OBJETIVO
CAMBIOS C4	Objetivo nº1. Observar y recopilar los cambios experimentados en la música clásica en el contexto español durante el siglo XX. Describir la situación actual.
RELACIÓN POLÍTICA- MÚSICA C3	Objetivo nº2. Estudiar los posibles efectos de la Transición española en la música clásica y en la cultura musical.
COMPARACIÓN CON OTROS PAÍSES C2	Objetivo nº3. Comparar la situación de la música clásica en España con la situación de la música clásica en Europa.
CULTURA MUSICAL C5	Objetivo nº4. Explorar el estado de la cultura musical española actual y estudiar cuál es el estatus de la música clásica en la sociedad española.

Fuente: Elaboración propia

La categoría C4⁴³ *Cambios* es una de las categorías que con más frecuencia ha sido tratada por los entrevistados. Además, cabe destacar que información puntual ofrecida por los entrevistados también ha sido reiterada por varios de los entrevistados, registrando una alta frecuencia. Además, resulta relevante que no sólo han hecho una descripción de lo que había antes, sino que las referencias eran en comparación con la situación actual en la mayoría de los casos. De manera que el perfil que hemos recogido es doble: el del pasado y el actual.

La categoría C3 *Relación Política – Música* ha resultado una categoría obviada o circundada, en función de la posición ideológica del entrevistador principalmente. Es decir, que ha habido ciertos entrevistados que han tratado o evitado el tema tanto explícitamente como de manera sucinta. Aunque la

⁴³ Para ver la clasificación completa de las categorías, ver la tabla 13, pág. 121.

distancia temporal con el régimen dictatorial pasa de largo la mitad de un siglo, todavía son muchos los cuidados que se guardan para hablar de ciertos temas. Esta prudencia también se extiende al periodo de la Transición, y más allá si cabe, puesto que en los entrevistados todavía son recientes las vivencias de dicho periodo. Esta categoría y la de cambios (C4) son las dos categorías que más directamente se ajustan al objetivo número 3 de la investigación, “*Estudiar los efectos de la transición española en la música clásica y en la cultura musical*”.

La categoría C2 *Comparación con otros países* ha sido utilizada por los entrevistados para retratar la situación en España. Al referirse a lo que hay en otros países que no hay en nuestro país (y viceversa), a otros usos y prácticas de la música clásica, a semejanzas y diferencias, se ha ido completando el retrato de nuestro país. Así ha cumplido los objetivos doblemente, puesto que por un lado ha servido para estudiar la situación de la música clásica en España (objetivo 1), a la vez que servía explícitamente en la comparación de España con otros países (objetivo 4).

La categoría C5 *Cultura musical* ha respondido al primer objetivo, que trata de explorar cuál es la cultura musical española. Para explicar cómo está y cuál es la situación de la cultura de la música en España los entrevistados han recurrido también a la categoría C1 *Educación* como un factor explicativo. No se ha profundizado en cuáles y cómo son las prácticas y conocimientos de los españoles sobre la música, sino en una visión general de los mismos, en la percepción que existe en la sociedad sobre este conjunto de saberes.

5.2.5.2.- Relación completa de las categorías del análisis cualitativo

Además de las categorías que surgieron de los objetivos, se recogieron otras ocho, así como otra categoría más que, bajo el nombre de “*Varios*”, agrupa temáticas diversas que, por diferentes motivos, no se han configurado como una categoría independiente. Por frecuencia, C1 “*Educación*” es la temática de la que hablan todos los entrevistados sin excepción; lo mismo que C4 “*Cambios*”, considerando unificadas las categorías C4.1 “*Antes*” con C4.2

“Ahora”. La segunda es C5 “*Cultura musical*”, categoría de la que hablan el 85% de los entrevistados. La tercera categoría es C3 “*Relación política-música*”, de la que hablan el 75% de los entrevistados. Así mismo, también con un 75%, se encuentra la categoría C2 “*Comparación con otros países*”. En cuarto lugar se encuentra la categoría C6 “*Desigualdades geográficas*”, de la que han hablado el 60% de los entrevistados. En la quinta posición se encuentra la categoría C12 “*Red social. Corporativismo*” con un 55%. En la sexta se haya C11 “*Público*”, de la que han hablado el 45% de los entrevistados. En el séptimo puesto están cuatro categorías: C7 “*Medios de comunicación y nuevas tecnologías*”, C8 “*Música clásica versus otras músicas*”, C9 “*Género*” y C10 “*Iglesia*”- todas ellas con una frecuencia del 30%. De la categoría C13 “*Varios*” caben destacar las categorías C13.1 “*Historia de la composición española*” y C13.2 “*Competencia*” por la frecuencia de la que han hablado los entrevistados de ellas, siendo de un 45% y un 25%, respectivamente.

Tabla 6: *Relación de categorías extraídas de las entrevistas.*

	CATEGORÍAS	ENTREVISTADOS Que hablan de la categoría	TOTAL Nº (%)
C1	EDUCACIÓN	E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E10, E11, E12, E13, E14, E15, E16, E17, E18, E19, E20	20 (100%)
C2	COMPARACIÓN OTROS PAÍSES	E1, E2, E3, E4, E5, E6, E9, E10, E11, E12, E16, E17, E18, E19, E20	15 (75%)
C3	RELACIÓN POLÍTICA-MÚSICA	E1, E2, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E11, E12, E13, E14, E15, E16, E18	15 (75%)
C4	CAMBIOS: C4.1.- ANTES	E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E11, E12, E13, E14, E15, E16, E17, E18, E19, E20	19 (95%)
	C4.2.- AHORA	E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E10, E11, E12, E13, E14, E15, E16, E17, E18, E20	19 (95%)
C5	CULTURA MUSICAL	E1, E2, E3, E4, E6, E8, E9, E10, E11, E12, E14, E15, E16, E17, E18, E19, E 20	17 (85%)
C6	DESIGUALDADES GEOGRÁFICAS	E1, E4, E6, E7, E8, E10, E11, E12, E13, E14, E16, E18	12 (60%)
C7	MEDIOS COMUNICACIÓN Y	E1, E5, E14, E16, E17, E18	6 (30%)

Capítulo II. Marco Teórico y Objetivos

	NUEVAS TECNOLOGÍAS		
C8	MÚSICA CLÁSICA VS OTRAS MÚSICAS	E4, E8, E10, E13, E14, E16	6 (30%)
C9	GÉNERO	E3, E5, E7, E11, E12, E19	6 (30%)
C10	IGLESIA	E1, E2, E5, E12, E14, E18	6 (30%)
C11	PÚBLICO	E2, E5, E6, E7, E14, E16, E17, E18, E20	9 (45%)
C12	RED SOCIAL. “CORPORATIVISMO”	E1, E2, E3, E5, E8, E9, E11, E12, E14, E15, E17	11 (55%)
C13	VARIOS: C13.1.- Historia composición C13.2.-Competencia C13.3.- Mecenazgo C13.4.- Problema terminológico conceptos musicales C13.5.- Consideración música innata C13.6.- Crisis C13.7.- Falta brillantez C13.8.- Música = Lenguaje	E1, E2, E4, E9, E10, E12, E17, E18, E20 E3, E7, E8, E14, E15 E11, E12, E20 E4, E2, E11 E8, E9, E19 E15, E18 E10, E11 E12, E16	9 (45%) 5 (25%) 3 (15%) 3 (15%) 3(15%) 2 (10%) 2 (10%) 2 (10%)

Fuente: Elaboración propia

Bajo la categoría C1 “Educación” se aglutinan todos los temas y comentarios sobre la educación en España, desde sus problemas, sus diferentes niveles, sus valencias y, sobre todo, sus carencias. En la categoría C2 “Comparación con otros países” se recogen los temas que han surgido en las entrevistas en los que se compara la situación de la música clásica en España con la de otros países. La categoría C3 “Relación política-música” agrupa los temas de conversación en los que los entrevistados relacionan la música clásica con la política, entre los que destaca la diferente valoración del impacto de la democracia y de la dictadura en la música clásica. La categoría C4 “Cambios” aglutina dos sub-categorías, la C4.1 “Antes” y la C4.2 “Ahora”;

esta división en dos sub-categorías la hizo más operativa. En esta categoría se reúnen los temas que tienen que ver con los cambios que ha sufrido la música clásica recientemente. Se encuentran algunos temas transversales relacionados con otras categorías. Por ejemplo, algunos entrevistados establecen el límite temporal de ciertos cambios con respecto al cambio de régimen político (el paso de la dictadura a la democracia), pero no están directamente relacionados con la política como para insertarlos dentro de la categoría C3 “*Relación política-música*”. Pasando a la siguiente categoría, C5 “*Cultura musical*”, ésta agrupa los asuntos relacionados con el status y la cultura musical de los españoles. Como cultura musical se entiende el conjunto de conocimientos y prácticas de la música clásica de los españoles. Aunque su denominación se hace en positivo, su contenido es una acumulación de valores negativos y carencias. Por una cuestión operativa y dado que no daba lugar a equívocos con otras categorías, se obvió renombrarlo en negativo. La categoría C6 “*Desigualdades geográficas*” congrega aquellas cuestiones que tienen que ver con diferentes desigualdades por posicionamiento geográfico a las que apuntan los entrevistados, como las desigualdades entre Comunidades Autónomas, las desigualdades entre la zona Norte y la zona Sur de España, las desigualdades entre el mundo rural y el mundo urbano o las desigualdades entre centro y periferia. En la categoría C7 “*Medios de comunicación y nuevas tecnologías*” se albergan aquellas temáticas que tienen que ver con los medios de comunicación (radio, televisión, etc.) y las nuevas tecnologías como, por ejemplo, internet. La categoría C8 “*Música clásica versus otras músicas*” incluye aquellas cuestiones que tienen que ver con la oposición que establecen los entrevistados entre la música clásica y otros tipos de música. La categoría C9 “*Género*” recoge todos los contenidos relacionados con el género, es decir, las diferencias que existen dentro del mundo de la música clásica debido a la condición de género masculino o femenino tanto de los propios entrevistados, como las personas con las que tuvieron contacto en el mundo musical. La categoría C10 “*Iglesia*” engloba aquellos temas religiosos o relacionados con el mundo de la Iglesia que han aparecido en las entrevistas. La categoría C11 “*Público*” reúne aquellos asuntos relacionados con el público que asiste a los eventos de música clásica, cómo se forma, su perfil, características, etc. La categoría C12 “*Red social. Corporativismo*” aglutina a los temas que tienen que

ver con las redes informales o el “enchufismo” y su uso en el mundo de la música clásica en España. Por último, la categoría C13 “*Varios*” es una categoría que, como su propio nombre indica, aglutina bajo su denominación una variedad de temáticas planteadas por los entrevistados, como la sub-categoría C13.1, que trata sobre la historia de la composición en España, o la sub-categoría C13.2, que hace alusión a la competencia que existe entre los músicos, tanto durante el estudio como en la etapa profesional.

Valorando más detenidamente cada categoría, cabe destacar que la categoría C1 “*Educación*” ha resultado ser una de las categorías más relevantes a partir de los análisis. No se consideró a priori puesto que no era un tema objeto de investigación y superaba las acotaciones y presupuestos de partida. Sin embargo, tras el análisis ha resultado ser un tema central en el discurso de los entrevistados. Esto se debe al gran peso explicativo otorgado por los entrevistados a la educación para explicar la situación de la música clásica en España.

La categoría C6 “*Desigualdades geográficas*” es una categoría que surgió al considerar las propias características de la situación de la música clásica. En el 60% de las entrevistas surge este tema como un factor que determina la presencia y desarrollo de la música clásica: la posición geográfica. Dependiendo de dónde esté localizado el lugar de residencia de los entrevistados, existe un acceso y actividad de música clásica mayor o menor. Los factores que se manejan son exclusión por:

- 1.- Comunidades Autónomas de procedencia. Existen discriminaciones entre las diferentes Comunidades Autónomas en función de la tradición musical de cada autonomía, de su economía, política cultural, etc.

- 2.- Pertenencia a la zona Norte o a la zona Sur de la península, siendo la primera favorecida en detrimento de la segunda. El corte se realiza considerando a Madrid el centro e incluyéndose en la zona Norte.

- 3.- Pertenencia al mundo rural o al mundo urbano, siendo la última donde mayor concentración de actividad y mejor acceso a la música existe. Dentro del mundo urbano, también existe una exclusión entre centro y periferia, siendo el primero el favorecido.

Los resultados del análisis cuantitativo arrojan más datos que forman parte de ésta categoría. Además, éstos han sido confrontados y matizados con los datos según provincias, hábitat o Comunidad Autónoma que ofrece la SGAE.

La categoría C8 “*Música clásica versus otro tipo de músicas*” es un tema del que sólo hablan un 30% de los entrevistados (6 de los 20 entrevistados), pero su sola existencia parece corroborar la muy extendida creencia popular del pretendido elitismo de la música clásica. El elitismo y el difícil acceso a la música clásica es una rémora que arrastra la música clásica y que tiene sus raíces en la propia historia del desarrollo de la disciplina, y que aún hoy en día no se ha logrado superar del todo, al menos en nuestro país. Esta idea y el contenido de esta categoría es un tema que se matizará y en el que se tratará de profundizar más adelante.

La categoría C9 “*Género*” resulta peculiar porque es una categoría ignorada por la mayoría de los entrevistados, a excepción de las mujeres, y un par de varones que tocan el tema pero casi de forma anecdótica. Es un tema que por su condición femenina son las mujeres las únicas para las que es relevante o visible esta categoría.

La categoría C10 “*Iglesia*” no está muy presente de forma directa en las entrevistas (el 30% de los entrevistados habla sobre este asunto) a pesar de que sí forma parte de la historia de la música clásica en España y de muchos de los entrevistados, puesto que la Iglesia Católica en España tuvo una estrecha vinculación con el régimen político y la sociedad civil; vínculo que, aunque atenuado, llega hasta la actualidad.

Otra categoría que merece ser resaltada es la C12 “*Red social. Corporativismo*”. Once de los entrevistados, el 55% de la muestra, hacen referencia en algún momento a esta costumbre española. Se puede considerar como una característica integrada dentro del sistema laboral español y que, por lo tanto, también afecta al universo musical. Dependiendo de si dicho trato de favoritismo favorecía al entrevistado o no, era considerado de pasada o meramente anecdótico o muy al contrario, era resaltado y subrayado de manera especial.

Cabe destacar que en el caso de la categoría C7 *Medios de comunicación y nuevas tecnologías* se estimó a priori que podría tener una alta frecuencia de referencias en las entrevistas; pero la realidad es que sólo seis

de los entrevistados aludieron a esta categoría. A pesar del candente debate en torno a las nuevas formas de difusión y de la importancia de la radio (especialmente Radio2) en España, no ha sido un tema de especial relevancia para los entrevistados.

La categoría C 11 *Público* se ha formado con temas diversos que apoyan sobre todo el carácter tradicionalista de la música clásica, derivado de la dificultad para introducir novedades, tanto en la programación como en la incorporación de nuevo público.

La categoría de *Varios* C13 aglutina todos aquellos temas que por un lado no han registrado una frecuencia muy alta entre los entrevistados, así como otros temas que, aunque sí han sido tenidos en cuenta por los entrevistados con una frecuencia relevante, exceden el objeto de estudio de la investigación. Sirva como ejemplo del primer caso planteado la categoría C 13.8 *Similitud de la música y el lenguaje (Música=Lenguaje)* y para el segundo de los casos planteados la categoría C 13.1 *Historia de la composición*.

Por último, cabe destacar que se optó por no unificar la estructura del análisis de las entrevistas. Esta decisión se adoptó porque uno de los principios que ha guiado el análisis ha sido el tratar de intervenir lo menos posible en el discurso del entrevistado, para conseguir la mayor cantidad de información y lo más objetiva posible. Es por eso que el relato biográfico, por ejemplo, aparece como relevante en algunas entrevistas y no en otras, quedando reflejado de igual manera en el análisis. Del mismo modo, no se ha seguido un orden temático idéntico para todos los análisis, sino que cada uno de ellos se ha estructurado en función del contenido de las entrevistas.

ANÁLISIS

6.- La música clásica en cifras. Análisis cuantitativo

6.1.- Introducción

El ámbito de la cultura es uno de los menos recogidos en la estadística social, como lo demuestra la historia de la Estadística. En parte se debe a que el florecimiento de la estadística moderna ha sido bastante reciente en el tiempo, pues data de los años treinta. Más adelante, a mediados de los años sesenta fue cuando se crearon los primeros indicadores sociales. Pero hay que esperar hasta 1986 para que se creen los primeros indicadores culturales, a través del *Framework for cultural statistics* (FCS) dirigido por la Unesco (Carrasco, 1999). Este primer trabajo del FCS de 1986 fue sustituido en 2009 por uno nuevo que actualizaba los anteriores indicadores. En España tenemos que esperar hasta 1989, año en el que se crea la Ley 12/1989 de 9 de mayo de la Función Estadística Pública, Ley que introduce en su artículo 8.1. la figura del Plan Estadístico Nacional (PEN), en el que comienzan a tener cabida las estadísticas culturales ligadas al bienestar. Las estadísticas culturales en España se apoyan en el marco teórico de la Unesco para su desarrollo.

La falta de datos estadísticos es una de las explicaciones que da Carrasco Arroyo (1999) para la falta de estudios sobre el sector de la cultura en España.

La falta de estudios y análisis del sector cultural se debe, en buena parte, a la escasez de datos y estadísticas en el ámbito cultural, y este hecho también dificulta la evaluación pormenorizada de su funcionamiento y la actuación de los agentes que la componen. Esta escasez de datos es más perentoria cuanto más desagregada queremos

la información (...). Sin embargo, para aplicar una determinada política, y sobre todo, cuando cada vez más existe una descentralización de competencias, es necesario tener información y no sólo de la oferta cultural (que es más fácil de obtener) sino de la demanda y del consumo cultural (pág.3).

Aunque el panorama ha variado para bien desde que Carrasco Arroyo lo describiese a finales de los años noventa, todavía siguen vigentes algunos de los problemas que apuntaba respecto a las estadísticas culturales, como, por ejemplo, la falta de modelos teóricos que integren sistemas estadísticos, así como indicadores sociales. Este hecho contribuye a que todavía exista cierta oscilación e imprecisión en las definiciones y en los conceptos culturales, como se puede observar en los distintos estudios existentes (Anuarios SGAE, Informes del Ministerio de Cultura, etc.⁴⁴). En la actualidad, todavía se evidencia una falta de estudios comparativos a nivel internacional, a pesar de la existencia del EUROSTAT que, como herramienta estadística, ha supuesto toda una revolución en el ámbito estadístico europeo. Una mayor presencia de estudios sobre el sector cultural sería muy útil para, posteriormente, poder configurar unas políticas acordes con la realidad cultural, de acuerdo con la importancia del sector cultural en el PIB y en el sector económico en general.

Las fuentes estadísticas españolas son fundamentalmente de procedencia institucional. Estas fuentes son muy limitadas y se caracterizan por un escaso tratamiento estadístico de la información, y por la gran heterogeneidad de sus datos. A esto hay que sumarle la falta de continuidad en las series históricas de datos y los informes que se realizan, hecho que se ha tratado de solventar en la última década, pero sin poder remediar la falta de datos históricos anterior a los años noventa. En cuanto a sus características, los datos están basados de forma casi exclusiva en el consumo cultural, con lo que la información disponible alude a datos como la compra de bienes

⁴⁴ En libros como el de Cuadrado y Berenguer (2002) en el que realizan una cuidada definición y delimitación de los diferentes ámbitos de consumo cultural, la música no se presenta como un indicador unitario, sino que se encuentra dividida entre los indicadores artes escénicas, en el que incluyen el teatro, la danza, la ópera y la música; y las artes audiovisuales, en el que se integran el cine, discos, vídeos, televisión y radio. Consideramos que esta clasificación es útil para sus análisis, pero resulta problemática para extrapolarla a otros estudios.

culturales, la asistencia a actividades culturales, ciertas prácticas culturales (como tocar un instrumento o practicar alguna modalidad de danza) o la posesión de diversos tipos de soportes y reproductores musicales. En la actualidad, todavía no se disponen de bases de datos organizadas que recojan aspectos más subjetivos de la cultura, como motivaciones de los consumidores culturales, sus actitudes, sus respuestas emocionales, etc.

Siguiendo la clasificación de fuentes de datos del sector cultural incluida en el libro de Cuadrado y Berenguer (2002), la primera que encontramos retrospectivamente es la *Encuesta de demanda cultural*, de 1978 y editada por el Ministerio de Cultura. Este es el primer intento oficial de contabilizar y reflejar los hábitos culturales de los españoles, por iniciativa de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura. Continuando por orden cronológico, la segunda es la *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles*, de 1985, también editada por el Ministerio de Cultura. Fue el segundo estudio sobre el comportamiento cultural en España, el que ampliaba la información recogida en la encuesta anterior y recogía resultados para toda la población, también de manera desagregada. En él se reflejan los desequilibrios entre Comunidades Autónomas, el tamaño del hábitat, la edad, el sexo, el estado civil o la ocupación. El tercer estudio, *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*, data de 1991 y fue editado por el Ministerio de Cultura. Incluye como novedad información sobre prácticas y consumos culturales, tanto dentro del hogar como fuera de él. Aunque amplía la información con respecto a los anteriores estudios, sigue sin incluir datos de naturaleza subjetiva que nos permitan conocer las actitudes o motivaciones de los consumidores. El cuarto estudio fue *Cultura en cifras* de 1995, editado por el Ministerio de Cultura. Supuso un antes y un después en la historia de las estadísticas culturales españolas puesto que amplió la perspectiva y midió la dimensión económica de la cultura a partir no sólo de datos de consumo, sino también a través de datos sobre empleo, formación, ventas y gasto cultural, entre otros. El quinto estudio fue *La industria de la cultura y del ocio en España. Su aportación al PIB*, editado en 1998 por la Fundación Autor y Sociedad General de Autores. Supone una valoración económica de las actividades culturales y del ocio de los españoles con el objeto de servir de reflexión y estudio para los agentes culturales. Es el primer ejemplo que encontramos del

interés por la investigación aplicada en el contexto de actividades culturales por parte de la Fundación Autor y de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). El sexto estudio continúa ahondando en ese interés y se concretó en el *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*, que se editó en 1999 por la Sociedad General de Autores y Fundación Autor. Su objetivo es profundizar en el conocimiento del sector cultural y de ocio español. Para ello, la SGAE ha editado un anuario ininterrumpidamente desde 1999 hasta el 2006, dejándose de publicar los datos entre el año 2007 y 2009. En 2010, se reanudó la actividad del anuario y se editó un anuario correspondiente al tramo 2007-2009, así como uno específico con los datos de 2010. De 2010 hasta la actualidad, se han seguido editando los anuarios de forma continuada.

En el año 2000 se publica el primer *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*, editado por la Sociedad General de Autores y Editores. La iniciativa estadística del Ministerio es ahora seguida por la SGAE, que, como novedad, incorpora en sus análisis variables de tipo subjetivo como la actitud, el interés o la importancia concedida a las manifestaciones culturales, lo que supone un enriquecimiento con respecto a la información tradicional recogida en los estudios sobre análisis culturales.

El Ministerio de Cultura creó en el año 2005 una base de datos específica para la cultura, llamado CULTURAbase, que se ha continuado publicando anualmente, hasta el presente⁴⁵. Esta base de datos recoge series estadísticas históricas culturales, a las que se puede acceder a través de internet, gracias a la aplicación similar a la que utiliza el INEbase. A través de esta aplicación, se puede acceder a la mayor parte de las informaciones estadísticas, numéricas y metodológicas producidas por el Ministerio. Su objetivo es tanto la difusión como el almacenamiento de dichas estadísticas.

Como fuentes específicas de actividades escénicas Cuadrado y Berenguer (2002) recogen el *MIOR o Mapa de Infraestructuras, Operaciones y Recursos culturales*, creado en 1995 por el Ministerio de Cultura. Es una relación de los espacios que existen para la práctica cultural en España. En él se ofrece información acerca de teatros, salas de conciertos, bibliotecas, archivos y museos, pero ésta información no está tratada estadísticamente.

⁴⁵ A fecha de Enero de 2015, los últimos datos publicados son de 2014.

Otra base de datos es el *MIRE* o *Mapa Informatizado de Recintos Escénicos*, que fue creado en el año 2001 por la Fundación Autor y Sociedad General de Editores. En esta base, constan 400 recintos escénicos, lo que amplía la edición previa de 1995. El MIRE es una base multimedia, en la que se recogen datos de las salas siguiendo las pautas del *MIOR 95* pero abarcando un mayor número de entidades. Tiene como objetivo facilitar la producción y distribución de espectáculos. La Fundación SGAE ha externalizado la actualización de MIRE a la empresa Embocadura S.L., a pesar de lo cual continúa teniendo problemas con la actualización de sus datos. También existe una *Guía de la música exportable*, editada en 2000 por la Fundación Autor y el Instituto Español de Comercio Exterior (ICEX). Esta guía ofrece información relativa a 2500 agentes del sector, clasificadas según autores, artistas, editoriales, fabricantes de instrumentos, productores y promotores. Su objetivo es fomentar la contratación de los profesionales del sector musical por parte de agentes extranjeros. En el año 2000 y en el seno del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) se creó una base de datos con los directorios de las entidades, actividades y publicaciones periódicas de los recursos de la música y la danza en España, denominada *Recursos de la música y la danza en España 2001*. Dicha base de datos, según describen en su página web,

Es un intento de reflejar la actividad de la música y la danza en España a todos los niveles, tanto en el plano interpretativo (orquestas, coros, bandas...), como de gestión (asociaciones, fundaciones...), de investigación (centros de documentación, museos, fonotecas...), de enseñanza (conservatorios, departamentos universitarios...), de comercialización (distribuidores de instrumentos, constructores...), de espacios escénicos (teatros, auditorios...), de actividades (cursos, concursos, festivales...) y de medios de difusión (revistas). Este reflejo corresponde a la denominada música académica, aunque también se incluye el jazz en el ámbito musical, además del flamenco y del folklore en el ámbito de la danza. Están incluidas entidades e intérpretes profesionales y aficionados tanto en el ámbito público como privado. El origen de esta base de datos se remonta al año 1985 con la publicación

de la primera guía de *Recursos musicales en España*, dedicada sólo a la música, pues en ese momento la denominación del centro era *Centro de Documentación Musical*. (Disponible en: www.musicadanza.es Consultado en septiembre de 2014).

Según la clasificación realizada por el Ministerio de Cultura de las principales estadísticas disponibles, además del *Anuario de Estadísticas Culturales* y el CULTURAbase, también existen otras operaciones estadísticas incluidas en el Plan Estadístico Nacional vigente (bajo responsabilidad del Ministerio), como la *Cuenta Satélite de la Cultura en España*, que se puede consultar a través del CULTURAbase. Además de ésta, también existe una base de datos sobre *Estadística de Financiación y Gasto Público en Cultura*, disponible también en CULTURAbase. Los datos sobre la estadística de la edición musical en España se encuentran inscritos en ISMN.

Dentro de las operaciones estadísticas obtenidas tras la explotación estadística de las bases de datos administrativos, sólo encontramos que sean útiles para nuestra investigación la *Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos Musicales y de la Danza*, y dentro de ella, el apartado dedicado a *Entidades, profesionales y estrenos* que se puede consultar también en el CULTURAbase. Las recopilaciones y explotaciones de operaciones estadísticas incluidas en el Plan Estadístico Nacional, que pueden ser de interés para las investigaciones en el ámbito de la cultura española, aunque no estén dedicadas específicamente al sector musical, son las siguientes:

- *Empleo en el ámbito cultural*, explotación de la *Encuesta de Población Activa*. CNAE 2009 y CNO 2011 (resultados trimestrales: 2014, último dato publicado. Disponible en CULTURAbase)
- *Gasto de los hogares en el ámbito cultural*, explotación de la *Encuesta de Presupuestos Familiares*. Base 2006 (2013, último dato publicado. Disponible en CULTURAbase)
- *Empresas en el ámbito cultural*, explotación del *Directorio Central de Empresas*. CNAE 2009 (2013, último dato publicado. Disponible en CULTURAbase)

- *Turismo cultural*, explotación de las *Estadísticas de Movimientos Turísticos de los Españoles*, de los *Movimientos Turísticos en Fronteras* y de la *Encuesta de Gasto Turístico* (2013, último dato publicado. Disponible en CULTURAbase)
- *Comercio exterior en el ámbito cultural*, explotación de la *Estadística de Comercio Exterior de España* (2013, último dato publicado. Disponible en CULTURAbase)
- *Enseñanza en el ámbito cultural*, explotación de la *Estadística de Enseñanzas no Universitarias y Estadística Universitaria* (Curso 2013/2014, último dato publicado. Disponible en CULTURAbase)

Estos datos se presentan en el Anuario que publica el Ministerio de Cultura de forma continua desde 2005. Además, dentro de las magnitudes transversales incluidas en los Anuarios del Ministerio se incluyen estadísticas sobre *Financiación y Gasto Público en Cultura* (2013, último dato publicado), *Propiedad intelectual* (2013, último dato publicado) y la *Encuesta sobre hábitos y prácticas culturales* (2010-2011, último dato publicado). En el apartado 3.5 se hace una valoración más extensa de los datos contenidos en estos anuarios.

Además de los mencionados por Cuadrado y Berenguer (2002), en el *Centro de Investigaciones Sociológicas* (CIS) podemos encontrar otros datos cuantitativos sobre la música en España. En 1970 el CIS elaboró un estudio sobre *Hábitos de lectura, radioaudición y televisión* publicado por el Instituto de Opinión Pública. Dicha entidad es también la responsable de otro estudio de 1991 sobre *Asistencia a espectáculos*. Desde el CIS, no existen más estudios sobre música específicamente, si bien es cierto que la música aparece como categoría en algunas de sus investigaciones. Así, por ejemplo, en un estudio sobre *Clases sociales y estructura social*, de 2007, se cruzaba los gustos y hábitos musicales con la pertenencia a una u otra clase social. Asimismo, en el barómetro del CIS de abril de 1999, aparecían cinco preguntas relacionadas con la música y con los hábitos de consumo cultural y de ocio. Las preguntas son las siguientes:

Tabla 7: *Preguntas relacionadas con música y hábitos de consumo cultural.*
Barómetro CIS abril 1999

	PREGUNTAS
1	Frecuencia con que ve la televisión, escucha la radio -no música-, lee periódicos, revistas y libros, y escucha música
2	Medio principal utilizado para escuchar música (radio o discos) y tipo de música que escucha con más frecuencia
3	Frecuencia de asistencia a actividades culturales
4	Práctica de aficiones artísticas
5	Frecuencia de asistencia a casas de cultura, ateneos o clubes culturales y actividad que realiza en ellos

Fuente: Elaboración propia a partir del Barómetro del CIS abril 1999.

Además de las fuentes oficiales ya mencionadas, la Asociación de productores Promusicae que representa a la industria industrial musical ha publicado sendos libros blancos sobre la música en España, uno de ellos publicado en 2005 y el otro en 2013 ambos sobre la música grabada. En ellos tratan de incluir la voz de todos los agentes del sector implicados (creadores, intérpretes, productores, marketing y distribución, etc.) para lograr su objetivo que es recoger la realidad del sector español de la música grabada. En ellos, desgranar el funcionamiento del sector y calibran su dimensión económica, así como su impacto en la industria musical. Estos libros están dedicados principalmente a los productos de música popular y no toma en consideración el mercado de la música clásica. Así lo demuestra cuando en su metodología indica que el libro está “enfocado a la música grabada y en menor medida a la música popular en directo. La música popular en directo es todo aquel espectáculo dirigido a público en el que el elemento esencialmente dominante es la música.” (Promusicae, 2005, pág. 123)

Uno de los problemas que tenemos con las estadísticas culturales en España es la falta de diversidad de dichas fuentes. Además, faltan datos y series históricas para fechas anteriores a los años noventa (que es la década de cuando datan las primeras estadísticas), lo que dificulta la realización de análisis para años anteriores. En muchos estudios culturales, el tratamiento

estadístico de los datos se reduce, como bien señala Cuadrado (2002), a operaciones estadísticas muy sencillas, como, por ejemplo, los Anuarios de la SGAE, que se limitan a exponer datos absolutos, porcentuales, e índices de variación con respecto a años anteriores. En un futuro, sería conveniente completar estos datos con un análisis más profundo que permitiese conocer las relaciones entre los diferentes factores, su influencia en las variaciones, las tendencias generales, los factores que influyen en ellas, etc. Además de un análisis más profundo y complejo de los datos, sería preciso contar con explicaciones para los resultados, ya que, en la actualidad, los Anuarios arrojan datos pero sin explicación alguna. Asimismo, como establece Carrasco (1999), también serían necesarios estudios comparativos en los que se muestre qué posición ocupa España con respecto a otros países, para poder evaluar y definir posteriormente políticas culturales adecuadas al sector cultural español. Por otro lado, la mayor parte de las estadísticas se centran en el consumo y, prácticamente, no existen datos sobre otros factores (actitudes, motivación, emociones, etc.). Otro problema con el que nos enfrentamos es la definición y división de las categorías, ya que, por ejemplo, en la mayoría de los estudios procedentes del Ministerio de Cultura la música clásica se incluye dentro de la categoría *Artes Escénicas*, que abarca diferentes manifestaciones entre las que se incluyen espectáculos escénicos culturales en directo como el teatro, la ópera, la zarzuela o conciertos, tanto de música clásica como de música actual; con lo que los datos exclusivamente sobre música clásica existen sólo para algunas de las operaciones estadísticas realizadas, de manera que la disponibilidad de dichos datos es muy limitada.

6.2.- Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural (1998-1999)

El informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural para el periodo 1998-1999 fue publicado en el año 2000 y recoge principalmente los hábitos de consumo de los españoles en lo que a cultura se refiere, así como sus gustos y preferencias. Hay un apartado sobre música, en el que se recogen los datos

referidos a la música moderna y a la música clásica. Este informe contiene un capítulo dedicado a la metodología utilizada para su elaboración, para lo que se aplicó un cuestionario a la población española (Península e islas Baleares y Canarias) mayor de catorce años, en los quince días posteriores a la conclusión de cada trimestre, secuenciada en cuatro olas anuales. Se trataba de un cuestionario estructurado con entrevistas personales, en el domicilio de los entrevistados, con una duración aproximada de treinta minutos. Además de este capítulo metodológico, el Informe analiza en los capítulos siguientes los hábitos de consumo cultural en torno a la música, el teatro, las artes audiovisuales, la lectura, y un capítulo dedicado a otras actividades culturales (museos, centros culturales, ateneos, etc.).

Específicamente, en lo que se refiere a la música clásica (aquí denominada música culta), el Informe la define de forma flexible de manera que incluya el ballet, la ópera, y la danza. El término música culta, de carácter eminentemente valorativo y elitista, se utiliza en el estudio con toda intencionalidad, puesto que, como bien señala el Informe, interesa a *sectores prioritarios* de la sociedad; sin embargo, en el análisis de los datos, el Informe muestra cómo dicho interés tiende a descender durante el periodo 1997-1998. Así lo muestra la tabla 5 de la página 22 de dicho informe, en la que se expone la distribución por el interés por los conciertos de música clásica, zarzuela, ballet/danza y ópera, como se puede ver a continuación.

Tabla 8: *Interés por los conciertos de música clásica, zarzuela, ballet / danza y ópera. (%)*.

	Mucho (6 – 5)		Alguno (4 – 3)		Ninguno (2 -1)	
	1997	1998	1997	1998	1997	1998
Música clásica	26,7	22,3	29,8	31,5	43,4	45,9
Zarzuela	19,1	15,0	24,9	24,9	55,9	54,9
Ballet / Danza	14,9	11,1	24,2	23,1	60,8	65,5
Ópera	12,0	10,1	23,8	22,6	64,1	67,0

Fuente: Música, "Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural 1997-1998", Tabla 5

En la tabla se puede observar cómo ha disminuido el porcentaje de población que mostraba mucho interés por la música clásica en el año 1998 respecto al

año 1997 en 4,4 puntos; al mismo tiempo que crecía el porcentaje de personas que declaraban no tener ningún interés por dichos conciertos para el mismo periodo en 2,5 puntos. Esta misma tendencia se repetía para la zarzuela, el ballet y la danza, y la ópera.

El Informe encuentra diferentes segmentaciones en la población, sobre todo con respecto a la edad, y a la diferente socialización en cuanto al consumo de la música clásica, que se centra en sectores con edades más avanzadas y de clase social alta. En los datos referidos a la música moderna, también existe esta importante diferenciación a partir de la edad, pues su consumo se centra en sectores mas jóvenes de la población. El Informe establece un gusto por determinados géneros diferenciados generacionalmente; así, la música clasificada como *disco* es la preferida entre la población menor de 25 años, mientras que la *new age* y el *pop-rock convencional* son los géneros preferidos por la población comprendida en la franja de edad hasta los 35 años. En lo referente a la música clásica o culta, su gusto se centra en la población de 45 a 65 años. También se encuentran diferentes comportamientos con respecto a la clase social, afectando sobre todo a los gustos musicales. Existe un marcado desinterés por la música en las personas de baja extracción social, como se puede leer en el informe, “llama la atención el desinterés por la música que se aprecia en las personas de extracción social baja pertenecientes a estas generaciones intermedias. No hay ningún género musical moderno que suscite su interés de una manera relevante. Da la impresión de que sus ocupaciones laborales y/o domésticas abarcasen todo su tiempo, y que la música pasase a ser para ellos un elemento del ambiente, en buena parte indiferenciado” (Informe SGAE, 2000, pág. 18). En general, el informe plantea que según los datos recogidos, el gusto es estable y se mueve con lentitud.

Al igual que sucede con la música moderna, el gusto por la música clásica constituye una expresión de la identidad del individuo, según el Informe de la SGAE (2000). La ópera y el ballet son esencialmente gustos de corte elitista de un grupo aún más minoritario dentro de los aficionados a la música clásica. Este tipo de gusto está ligado a clases sociales altas y a niveles educativos más altos. La zarzuela presenta un perfil diferente; sigue siendo un gusto de un porcentaje reducido de la población, pero uniforme y de amplio

espectro. Esto permite, como señala el Informe (2000), que la “zarzuela extienda socialmente” la influencia de la música clásica (pág. 23). Además, en lo que se refiere a la zarzuela, existe un rasgo generacional ya que su gusto está concentrado en personas mayores de 65 años, dado que fueron socializados en su juventud con la zarzuela.

En cuanto al consumo privado, el Informe expone que la audición de música clásica en los hogares parte de un nivel bajo y presenta para el periodo 1997-1998 una tendencia decreciente. A diferencia de la música moderna, escuchar música clásica requiere un nivel de atención, intensidad y decisión elevado así como un criterio y una capacidad de libre elección más fuerte, según el Informe (2000). Además, el Informe señala que “los aficionados a la música clásica, prefieren seleccionar las piezas que escuchan en lugar de dejar esta elección a los medios” (Informe SGAE, 2000, pág. 26). Por eso, dentro de los oyentes de música clásica, hay muy pocos que escuchan la música en la radio o en la televisión, y mucho menos, en el coche, y además, la frecuencia con que lo hacen es muy baja.

El perfil del oyente de música clásica se caracteriza por la estabilidad en el repertorio escuchado, a diferencia de la música moderna. El oyente de música clásica no realiza una gran inversión en discos (en el Informe de 1997-1998, por disco se entiende un amplio espectro de soportes musicales: disco, casete, LP, CD,...), como señala el Informe, y lo achaca a una falta de interés musical dado que “es evidente, que en esos hogares (clase media alta) no existen problemas económicos que justifiquen la reducida cantidad de discos, más bien lo que hay es un reducido interés por la música” (Informe SGAE, 2000, pág. 29). En su distribución por Comunidades Autónomas, son el País Vasco, Navarra, Madrid y Cataluña las que presentan, por ese orden, una media de discos por hogar más elevado.

La asistencia a conciertos, óperas y zarzuelas, así como a espectáculos de danza, está reservado a “una minoría, casi exclusivista y de tintes elitistas”, (Informe SGAE, 2000, pág. 40) concentrándose en sectores sociales muy concretos. Habitualmente, dichas minorías tienen una posición social acomodada, con una edad comprendida entre los 25 y los 65 años, siendo a partir de los 55 años cuando se encuentra el tramo de edad con mayor concentración de aficionados. Con lo que se puede prever que el círculo de

aficionados a la música clásica en un futuro se vaya restringiendo paulatinamente, dada la avanzada edad del perfil de su público. La progresiva disminución de espectadores, aunque tenue, es un fenómeno profundo que ya se recoge en el Informe y que conviene tener muy en cuenta para el futuro de la música clásica. Uno de los motivos que esgrimen los entrevistados para justificar por qué no asisten a más conciertos de música clásica es el desconocimiento de este tipo de música. El Informe entiende que “tras esta respuesta, late la consideración de la música clásica como una actividad para minorías iniciadas, que no concierne al gran público” (Informe SGAE, 2000, pág. 43). Por su parte, los aficionados a los conciertos de música clásica demandan unos contenidos más accesibles, una mayor divulgación a través de los medios de comunicación y una mayor oferta de música clásica. La consideración del precio, como caro, también influye como medida disuasoria a la hora de asistir a un concierto de música clásica.

6.3.- Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2002-2003

A diferencia del *Informe SGAE (2000)* sobre hábitos y consumo cultural, la *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España* es responsabilidad tanto de la SGAE como del Ministerio de Cultura. Está estructurada en tres grandes apartados. En el primero de ellos, se aborda el papel de la música en la vida cotidiana; para ello se mide cuál es el nivel de equipamiento musical en los hogares de los entrevistados. También en este apartado se recogen cuáles son los hábitos y percepciones sobre la música y sobre los diferentes tipos de escucha que se realizan, para así crear colectivos de afinidades musicales. El segundo apartado se centra en la música grabada, fijándose en los indicadores de compra, en los gustos de los compradores, en las características de dichas compras y en los colectivos que se pueden crear según las preferencias musicales que se desprende de las compras realizadas. Por último, el tercer apartado se fija en la asistencia a conciertos.

Una de las diferencias con el Informe publicado en el año 2000 que recoge esta Encuesta es la extensión universal del equipamiento específico para escuchar música, ya que el 97,5% de los encuestados posee un aparato específico para la audición de música. Las diferencias que se encuentran respecto al equipamiento tienen que ver principalmente con la edad, puesto que a menor edad del entrevistado, mayor familiaridad con aparatos de reproducción musical, lo que sugiere que entre los jóvenes existe un mayor acercamiento a las innovaciones tecnológicas. A este factor diferencial se une también y en mayor grado el nivel de estudios, que, conforme aumenta, hace que también aumente el acceso a equipamientos para la escucha de música. La radio sigue siendo el medio más extendido para la audición de música (97,1%).

Las características del tipo de audición de los entrevistados son muy variadas, según la Encuesta. Algunas de las opiniones recogidas apuntan a que la música de antes era de mejor calidad que la actual. Este tipo de percepción aumenta todavía más conforme lo hace la edad del entrevistado y no es tan relevante en franjas de edades más jóvenes. Una de las características más extendidas entre la población entrevistada es que se escucha la misma música que su grupo de referencia. Este dato alude a la implicación de la música en la formación de la identidad de los individuos y su relevancia en la conformación de grupos.

En cuanto a los gustos, parece bastante extendido el eclecticismo en la elección de los diferentes estilos musicales. Cabe destacar cómo el 40,1% de los entrevistados está de acuerdo con la afirmación de que la música clásica es difícil de entender. En este punto, cabría realizar una reflexión en torno a cómo está socializada la población con respecto a la música clásica y cuáles son los factores que influyen en dicha percepción. También se apunta como una tendencia importante el hecho de que la música forma parte del contexto, se escucha como música de fondo y sin que se produzca una escucha activa; esta afirmación es secundada por un 34,4% de los entrevistados.

Como variable relevante a la hora de explicar las diferentes tendencias de los gustos musicales de la sociedad española, la edad se configura como una de las variables más explicativas. Los jóvenes son los que escuchan música a diario, mientras que los mayores de 65 años no escuchan música

nunca o casi nunca. En los hábitos de compra y asistencia a conciertos, la variable edad también es determinante, actuando conjuntamente con la situación laboral. El nivel de estudios también explica la audición de música, así como la compra y asistencia a conciertos: a mayor nivel de estudios, mayor frecuencia de escucha de música. De hecho, en la música clásica, el nivel de estudios es la variable más significativa.

La asistencia a conciertos se reduce considerablemente en comparación con la compra de música: sólo el 13,3% de los entrevistados declaran haber ido alguna vez a un concierto y, menos aún, el 5,5% declara ir más de dos veces al año a un concierto. En cuanto al interés que se muestra por la asistencia a conciertos de música, la media del interés por la música actual es de 6,0 frente a un 4,2 puntos por la música clásica. Pero por lo que se refiere a la música clásica, no se puede dejar de señalar que el 34,2% manifiestan estar poco o nada interesados por los conciertos de música clásica. Una vez más, el perfil de la edad de los asistentes a espectáculos de música clásica es el de personas mayores (de 34 a 64 años). Pero sin duda, la variable más explicativa es el nivel de estudios, pues como bien señala la encuesta, “el nivel de estudios es la variable que da lugar a perfiles más diferentes. Puede verse que las personas que acuden a conciertos de música clásica registran una proporción de personas con estudios superiores muy considerable (particularmente entre los que van dos veces o más al año) en detrimento de las personas con menor nivel de estudios” (Encuesta 2002-2003, pág. 75). A los conciertos de música actual se acostumbra a acudir con los amigos, mientras que a los de música clásica se acude en pareja. Cabe destacar que entre las personas que han asistido a un concierto dentro del último trimestre no existe gran diferencia en la media de asistencia entre la música clásica y moderna, puesto que la media para la música actual es de 2,6 puntos de media y de 2,5 puntos para la música clásica. Esto parece indicar que, a pesar de que existe un mayor interés declarado por la música actual según los datos expuestos en la encuesta, éste se integra dentro de un clima de desinterés general por la asistencia a conciertos. Dentro de la población que asiste con mayor frecuencia a conciertos, los datos para la música clásica y la música actual se igualan, es decir, que cuando existe interés por la música no existen diferencias entre la música clásica y la actual. Por último, la encuesta señala

que los conciertos a los que los entrevistados han asistido, están muy bien valorados por los asistentes. Y entre las causas más frecuentes por las que se justifica la no asistencia a conciertos de música clásica (40,6%) se encuentra la escasez de oferta en la zona donde se habita y no la falta de conocimiento de este tipo de música, como apuntaba el Informe SGAE (2000).

6.4.- Anuario 2007-2009. Anuario SGAE Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales

El anuario de este periodo viene a ocupar el vacío creado tras haber dejado de publicarse los anuarios durante los años 2007, 2008 y 2009, de manera que el presente anuario recoge los datos para el periodo comprendido entre 2007 y 2009. El esquema del anuario para el periodo 2007-2009 es similar al del 2010: primero se refiere a las grandes cifras de la música clásica, luego a la actividad de la misma y luego hace un recorrido por los diferentes tipos de música: sinfónica, de cámara y solistas, coral y de bandas y rondallas. Dentro de las actividades de la música clásica, se detiene en cuatro aspectos a tener en cuenta: los recintos (infraestructuras), los conciertos en sí mismos, los espectadores y la recaudación.

En general, aunque hay cierta tendencia decreciente, el Anuario 2007-2009 apunta a que existe una estabilidad general durante todo el periodo analizado, similar a las cifras del periodo 2001-2008. Se han contabilizado, dentro de los conciertos programados, 18.000 eventos y 5,5 millones de espectadores. A pesar de esta estabilidad, en los últimos tres años el número de conciertos en cifras absolutas ha caído un 7,9%, siendo mayor aún la caída para la música de cámara y solista. La recaudación se incrementó debido al aumento del número de conciertos de pago. Como datos más reseñables, se indica el aumento de los conciertos sinfónicos, de donde se recoge el grueso de la recaudación obtenida durante este periodo. Los conciertos de cámara y solista se llevan la mitad de la programación, y, a pesar de ello, su número han descendido para este periodo. Esto se debe a que los grupos de cámara y solistas suelen ser grupos más reducidos, lo que los hace más flexibles

permitiendo su organización y celebración en una mayor variedad de recintos, hecho que posibilita que se programen más éste tipo de conciertos a nivel de infraestructura a diferencia de la música sinfónica. Precisamente, al hablar de infraestructuras, es cuando surge el problema a la hora de definir qué se considera un recinto y cuáles son las características del mismo. Sin entrar en éste momento en los problemas relativos a las definiciones, el informe señala que el número de recintos en potencia ha disminuido, aumentando, sin embargo, la utilización de los teatros (proceso de reforma y reutilización de los teatros). Asimismo, se han llevado a cabo más conciertos en lugares históricos cubiertos. Cabe destacar, una vez más, que en la distribución geográfica, las áreas metropolitanas están claramente favorecidas, acumulando el 70% de la celebración de conciertos, en detrimento de las zonas menos densamente pobladas (áreas rurales), lo que establece una evidente separación entre el mundo rural (baja densidad de población) y el mundo urbano (alta densidad de población). Sólo en la música coral y la de bandas o de rondalla aumenta notablemente el número de conciertos en el área rural (un 16,2% en lo que se refiere a la música coral en poblaciones menores de 5.000 habitantes y un 24% en la música de bandas y rondallas en poblaciones pequeñas y áreas rurales).

Otro dato a tener en cuenta es la subvención omnipresente en los conciertos de música clásica, teniendo en cuenta que hasta 2005 el 25 % de los conciertos es de pago, frente al 75% que es gratuito. Poco a poco, se van incrementando los conciertos de pago, de manera que en 2007 los conciertos gratuitos descendieron al 70% y en 2008 al 65%. A pesar del aumento de los conciertos de pago, la entrada para este tipo de conciertos es más barata y se ha registrado una menor asistencia de espectadores por concierto. El monto más importante de la recaudación se lo llevan Madrid y Barcelona, que es donde se concentran la mayoría de los conciertos celebrados y las infraestructuras con mayor capacidad. Es reseñable el hecho de que las comunidades con mayor gasto por habitante son Navarra y País Vasco.

En cuanto a la distribución geográfica de la música clásica por comunidades autónomas, existe una evidente división entre la zona Norte y la zona Sur, división que se ha mantenido de forma estable en el último quinquenio. No queda clara esta información en el informe, al entrar en contradicción los gráficos con los datos expuestos previamente. En el informe

se dice que España está dividida en dos zonas, la zona norte y la zona sur, siendo la zona sur (las Comunidades Autónomas de Andalucía, Murcia, Castilla-La Mancha, Extremadura y Canarias) la que cuenta con una menor proporción de programación musical clásica. Y, por otro lado, precisamente esas comunidades aparecen señaladas en rojo o granate que, según la leyenda del gráfico 2, titulado “Programación de conciertos de música clásica en España”, son las Comunidades Autónomas por encima de la media nacional. Y de la zona norte, el informe dice: “... por una parte la zona norte y la Comunidad Valenciana, además de Baleares: son provincias donde la oferta cultural clásica es amplia, a pesar de no ser las zonas con mayor densidad de población, ya que cuentan con numerosos ayuntamientos y festivales de carácter regular. En el área levantina, además, hay que considerar una apreciable programación de bandas de música que forman parte de su patrimonio musical” (Anuario SGAE 2007-2009, pág. 15). Y en el gráfico de la página 16, estas CCAA aparecen en verde, y, según reza la leyenda del gráfico, corresponden a CCAA por debajo de la media nacional. Más adelante sigue: “Por otra parte, encontramos las comunidades de Cataluña y Madrid, donde si bien hay menos conciertos éstos son de mayor importancia en cuanto a su envergadura y número de espectadores” (Anuario SGAE 2007-2009, pág. 16). Y en el gráfico, Cataluña y Madrid aparecen en rojo, es decir, por encima de la media nacional. Habría que remitirse a los datos originales para comprobar qué es exactamente lo que se quería plasmar y a qué se debe, por tanto, la contradicción entre el texto y los gráficos.

Se cita en varias ocasiones la “gran tradición” del País Vasco, en música sinfónica y coral principalmente, avalada por los resultados desprendidos en este informe, que sitúan a dicha Comunidad Autónoma en una posición privilegiada en cuanto a la música clásica. Por último, y con respecto a las distribuciones por Comunidades Autónomas, otro dato llama nuestra atención, y es que el 28% de los conciertos de música de banda y rondallas tiene lugar en la Comunidad Valenciana, avalando con datos la larga tradición valenciana en los instrumentos de viento-metal.

6.5.- Anuario de Estadísticas Culturales 2010

El Anuario de Estadísticas Culturales 2010 se promueve desde el Ministerio de Cultura dentro del Plan Nacional de Estadísticas. Según su página web, se define como una

“Publicación de periodicidad anual elaborada por la Subdirección General de Estadística y Estudios de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, que recoge una selección de los resultados estadísticos más relevantes del ámbito cultural realizada a partir de las múltiples fuentes estadísticas disponibles. El interés de este trabajo es facilitar una herramienta útil para un conocimiento objetivo de la situación de la cultura en España y de su evolución.” (MCU, disponible en: www.mcu.es Consultado en septiembre de 2013).

Esta publicación comenzó en el año 2005 y se ha seguido publicando anualmente hasta el presente (el último anuario es el correspondiente a 2014).

Según detalla en su índice, como magnitudes transversales, el anuario utiliza el empleo cultural, las empresas culturales, las estadísticas de financiación y gasto público en cultura, el gasto de consumo cultural en los hogares, la propiedad intelectual, el comercio exterior de bienes culturales, el turismo cultural, las enseñanzas en el ámbito cultural y las encuestas de hábitos y prácticas culturales. Las magnitudes sectoriales que se incluyen en el anuario son: patrimonio, museos y colecciones monográficas, archivos, bibliotecas, libros, artes escénicas y musicales y, por último, cine y vídeo. Como estadísticas de síntesis existe la cuenta satélite de la cultura en España, como se indica en la introducción del capítulo.

A diferencia de los anuarios publicados por la SGAE, este anuario cuenta con una detallada información metodológica. Como fuentes de información para la elaboración del mismo, citan, para los datos sobre creación musical, al *International Standard Music Number* o más conocido con sus siglas

ISMN⁴⁶. Es de ahí de donde salen las estadísticas de la edición musical en España, dentro del marco de las operaciones estadísticas pertenecientes al Plan Estadístico Nacional desarrollado para el INAEM del Ministerio de Cultura. Para los datos sobre infraestructura e interpretación, se utilizan las operaciones estadísticas recogidas en el inventario de operaciones estadísticas de la Administración del Estado, así como la explotación estadística de la base de datos de Recursos de Música y Danza y la explotación estadística de las bases de datos de los Recursos de Arte Escénicas, desarrollados por el Centro de Documentación de Música y Danza y Teatral del INAEM. Para datos sobre la actividad se utilizan los que ofrece el Anuario de Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales de la SGAE. Los datos sobre enseñanza musical proceden de las Estadísticas de las enseñanzas no universitarias, elaborado por la Oficina de Estadísticas del Ministerio de Educación, en colaboración con las Comunidades Autónomas, pertenecientes al *Plan Estadístico Nacional* (PEN). Para los datos sobre empleo cultural, se utiliza la *Encuesta de Población Activa* (EPA). Estas serán las principales magnitudes transversales que recogen información sobre música clásica. En cada caso y antes de presentar los datos para cada magnitud, se presentan las fuentes de donde se han extraído los datos.

Para los datos referidos a la magnitud vectorial de Artes Escénicas y músicas, las fuentes de datos son diversas. Las estadísticas de la edición musical en España se recogen a través del *International Standard Music Number* o ISMN. El anuario apunta a que se trata de una investigación de carácter administrativo que utiliza como directorio el fichero del ISMN en España. La unidad de análisis es la edición de la obra musical registrada en él. La inscripción en el ISMN no es de carácter obligatorio para el editor. Existe una agencia española del ISMN encargada de actualizar los datos españoles desde 2002. Esta base de datos no está destinada a la literatura sobre música (para la cual ya existe el ISBN), sino para música pautada.

En cuanto a la explotación estadística de la base de datos de los recursos de música y danza, ofrecen información sobre interpretación,

⁴⁶ El ISMN o *International Standard Music Number* es el número internacional que identifica unívocamente las publicaciones de música notada, ya sea para su venta, alquiler, difusión gratuita o a efecto de derechos de autoría.

entidades e intérpretes tanto a nivel profesional como aficionados. Este tipo de información está inscrita dentro de la infraestructura de la música y danza, tanto desde el ámbito privado como desde el público. El tipo de música que recogen es de tipo académico, de jazz, musical (estilo Broadway), flamenco y música folclórica. La información se recoge de forma directa y no existe ninguna normativa de obligatoriedad que exija un registro en la base de datos del Centro de Música y Danza.

La explotación estadística de las bases de datos de recursos de Artes Escénicas recoge multitud de aspectos relacionados con las artes escénicas, a excepción de la música y la danza. La recogida de datos se produce de forma directa y no existe una normativa que guíe y gestione el proceso de recogida. Esta base de datos es de carácter bianual y los datos se recogen mediante un cuestionario normalizado y personalizado para cada una de las actividades del Censo – Guía de las artes escénicas de España. Los principales conceptos que maneja el anuario, respecto al género musical de la obra, están divididos en 12 grandes grupos en función del género de la obra editada. Son los siguientes: música instrumental, música vocal, música sinfónico-coral, música escénica, música electroacústica experimental, música incidental, música ligera, música tradicional, flamenco, jazz, educación musical y musicología.

Las estadísticas sobre educación de la música clásica proceden de las estadísticas del Ministerio de Educación y se encuentran dentro del apartado correspondiente a las Enseñanzas Artísticas del Régimen Especial. Las enseñanzas artísticas de régimen Especial agrupan a la Enseñanza de las Artes Plásticas y Diseño, la Música, la Danza y el Arte dramático. De todas éstas, la música supone el 82,7% (2005-2006) y el 83,3% (2009-2010) del total de los alumnos matriculados en Enseñanzas Artísticas del Régimen Especial. Este porcentaje se reduce cuando hablamos del número de alumnos que terminaron éstos estudios, siendo el porcentaje de 66,2% tanto para el periodo de 2003-2004 como para 2007-2008. Como enseñanza musical integrada en las Enseñanzas Artísticas del Régimen Especial se consideran en este caso tanto las enseñanzas regladas como las no regladas. Las enseñanzas regladas incluyen a las enseñanzas elementales, las profesionales o de grado medio y las superiores o de grado superior. En su distribución por niveles, la música elemental cuenta con el 14,7% de los matriculados, la enseñanza media o

La situación de la música clásica en España.

profesional con el 12,6% y la superior con el 2,4% del total del alumnado matriculado en las enseñanzas Artísticas de Régimen Especial durante 2005-2006. El peso de las enseñanzas no regladas sobre las enseñanzas artísticas de Régimen Especial es del 53% para el periodo de 2005-2006 y del 58,5% para el periodo 2009-2010.

Tabla 9: *Alumnado matriculado en enseñanzas musicales.*

	2005-2006		2009-2010	
	Datos absolutos	Porcentaje %	Datos absolutos	Porcentaje %
Enseñanzas regladas	86.053	29,7%	89.920	24,8%
Elemental	42.565	14,7%	43.819	12,1 %
Profesional o medio	36.450	12,6%	38.593	10,7%
Superior	7.038	2,4%	7.508	2,1 %
Enseñanzas no regladas	153.328	53%	211.694	58,5%
TOTAL	239.381	82,7%	301.616	83,3%

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del Anuario de Estadísticas Culturales 2010.

Estos datos disminuyen si lo que contamos es el número de alumnos que terminaron las enseñanzas de música. Los alumnos que terminaron el grado elemental de música fueron un 40,4% (6.221), los de grado medio un 19% (2.935) y los de grado superior un 6,8% (1.050) durante el periodo 2005-2006. Estos datos van disminuyendo también progresivamente con el paso del tiempo, como se puede ver en la siguiente tabla.

Tabla 10: *Alumnado que terminó estudios en enseñanzas musicales.*

	2005-2006		2006-2007(%)	2007-2008(%)	2008-2009(%)	2009-2010	
	Datos absolutos	%				Datos absolutos	%
Enseñanzas reguladas música	10.206	66,2	67	64,4	63,8	10.398	62,2
Elemental	6.221	40,4	41,4	39,7	37,9	5.845	34,9
Profesional o medio	2.935	19	19,7	19	19,2	3.427	20,5
Superior	1.050	6,8	5,9	5,6	6,7	1.126	6,7

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del Anuario de Estadísticas Culturales 2010.

Aunque los porcentajes menguan no así los datos absolutos, destacando por ejemplo que aunque en 2009-2010 haya disminuido el porcentaje de alumnado

que terminó sus estudios en enseñanzas musicales, el dato absoluto es mayor que el correspondiente a 2005-2006; por lo tanto, hay más alumnos que han finalizado sus estudios musicales dentro de las Enseñanzas Artísticas de Régimen Especial (que son sobre las que se crea el porcentaje: todas las Enseñanzas Artísticas incluidas en el Régimen Especial representan el 100%). En el grado elemental, sin embargo, ha mermado significativamente tanto el número absoluto como el porcentaje de alumnos que terminaron sus estudios musicales. Sin embargo, destaca el aumento del número absoluto de alumnos que han finalizado sus estudios en grado medio y superior.

De las personas matriculadas en las enseñanzas reguladas de música, el 89% está matriculado en un centro público, dato del periodo 2007-2008 y en 2008-2009 representan el 89,4%. De los anteriores porcentajes, el 54,6% en 2007-2008 y el 54,2% en 2008-2009 son mujeres. La música es una de las enseñanzas dentro de las enseñanzas artísticas que más igualitariamente se distribuye por sexos.

En las enseñanzas musicales, los instrumentos más populares son el piano con 21.852 matriculados, el violín con 10.645, la guitarra con 7.941, el clarinete con 6.941 y la flauta travesera con 5.551, según los datos de los matriculados en el curso 2008-2009. Los matriculados por instrumento, al igual que sucede con la matrícula general, disminuye gradualmente conforme aumenta el nivel de los estudios de música.

Esta encuesta también presenta información sobre cómo se distribuyen por Comunidades Autónomas los datos sobre la enseñanza musical. Destacan los datos de la Comunidad Valenciana, que es la Comunidad Autónoma con mayor número de centros y profesores; pero, sin embargo, es la segunda comunidad por número de alumnos tras Andalucía. Otro dato significativo es la cantidad de centros educativos que hay en Galicia, que cuenta con 50 centros y 980 profesores; y, sin embargo cuentan con menos profesores que en Madrid, Comunidad en la que hay 35 centros educativos y 1.101 profesores. La distribución por sexo es bastante igualitaria dentro del alumnado, siendo que las mujeres siempre están ligeramente por encima de la proporción de varones como se observa en la tabla 5. En cambio, dentro del profesorado, existe una clara desproporción a favor de los varones.

Tabla 11: *Centros, profesorado y alumnos matriculados en enseñanzas reguladas de música por Comunidades Autónomas.*

Comunidades Autónomas	Total centros	% públicos	Profesorado Total	% mujeres	Alumnado matriculado Total	% mujeres
Andalucía	82	91,5	2.164	38,2	22.942	52,1
Aragón	17	52,9	489	43,6	3.012	57,1
Asturias	12	58,3	354	41,8	2.102	56,2
Balears, Illes	7	71,4	355	35,5	1.604	54,6
Canarias	9	55,6	325	45,3	2.017	54
Cantabria	3	100	119	51,3	1.187	58,5
Castilla y León	22	59,1	778	48,8	5.803	58,8
Casilla La Mancha	14	85,7	475	36,8	4.110	53,9
Cataluña	19	84,2	1.076	36	3.453	55,3
Comunidad Valenciana	85	56,5	2.261	37,9	16.714	51,8
Extremadura	8	87,5	234	38,9	1.977	50,5
Galicia	50	72	980	39,6	3.117	55,6
Madrid	35	40	1.101	44,5	7.658	56,5
Murcia	15	60	500	40,2	2.887	52,3
Navarra	2	100	170	31,8	843	51,2
País Vasco	21	38	666	48,8	2.958	59,3
La Rioja	3	100	101	46,5	879	64,4
Ceuta	1	100	50	50	205	56,6
Melilla	1	100	30	46,7	266	59,8
TOTAL	406	67,5	12.200	40,5	88.734	54,2

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del Anuario de Estadísticas Culturales 2010.

Sería conveniente revisar cómo se han producido estos datos, ya que llama la atención los pocos centros recogidos para la Comunidad Autónoma de La Rioja y Navarra. En el anuario vienen los datos desagregados por nivel del centro de enseñanza (elemental, medio o superior) y ni en Cataluña ni en Navarra hay registrados centros de enseñanza elemental, siendo que la realidad de ambas comunidades es que sí cuentan con centros de enseñanza musical elemental.

Por lo tanto, los datos aquí presentados deben tomarse con cierta precaución, al desconocer el método de recopilación de dicha información por parte del Ministerio de Educación.

Sobre el empleo cultural, el anuario del Ministerio también recoge los datos extraídos de la Encuesta de Población Activa (EPA). El problema de esos datos es que no parecen desagregados para la actividad musical. Así, para el empleo por actividad económica utilizan la siguiente clasificación.

- Actividad bibliotecas, archivos, museos y otras instituciones culturales
- Edición libros, periódicos y otras actividades editoriales
- Actividades cinematográficas, de vídeo, radio y televisión
- Otras actividades de diseño, creación, artísticas y de espectáculos
- Artes gráficas, grabación reproducción soportes, edición musical, fabricación soportes y aparatos de imagen y sonido, instrumentos musicales.

Lo mismo sucede con el empleo cultural por ocupaciones, dado que los datos no están desagregados para el sector musical, de manera que es difícil cuantificar el empleo en la música clásica a partir de los datos disponibles en el Anuario de Estadísticas Culturales del Ministerio. La clasificación del empleo cultural por ocupaciones es la siguiente:

- Escritores y artistas de la creación y de la interpretación
- Archiveros, bibliotecarios y profesionales asimilados y ayudantes
- Profesionales del mundo artístico, del espectáculo y los deportes
- Otras ocupaciones

Al igual que el empleo cultural, la magnitud transversal denominada Empresas Culturales, tampoco contiene datos desagregados para la música. También ocurre algo similar con la magnitud transversal del Gasto Público, en el que la música viene considerada dentro de Artes plásticas, escénicas y musicales. En alguno de sus apartados, se utiliza dentro de las artes plásticas y escénicas la división entre artes escénicas y musicales, y música y danza, de manera que resulta difícil conocer los datos exclusivos de la música. Dentro del

Gasto Público encontramos datos desagregados para la música dentro del gasto liquidado en cultural por la Administración autonómica según la naturaleza económica del gasto por destino del gasto (sector y subsector) para el ejercicio 2008. De esta tabla, llama la atención la similitud de los gastos liquidados para música y teatro. La distribución de ambas es muy similar, en música el gasto total es de 175.385 € y en teatro es de 176.250 €. Esta similitud es llamativa si se tienen en cuenta la disimilitud que, sin embargo, existen en los datos, por ejemplo, de educación en estas disciplinas, ya que el número de matriculados en teatro para el curso 2008-2009 son 1.872 y los matriculados en música para el mismo periodo son 283.502.

En cuanto a los datos que contiene el Anuario sobre el gasto de consumo cultural en los hogares, tampoco existen datos desagregados y entendemos que la música se encuentra incluida dentro de los datos sobre servicios culturales. Para este tipo de datos, se puede consultar el Informe sobre hábitos de consumo cultural de la SGAE o la Encuestas de hábitos y prácticas culturales. El Anuario también considera dentro de las magnitudes transversales los derechos de autor y la propiedad intelectual. Aquí sí que existen datos para la música, pero dado que la mayoría de la música clásica ya no tiene derechos de autor al haber superado los 70 años tras la muerte del autor (80 años en el caso español para obras que se rijan por la Ley 1879 sobre la propiedad intelectual), estos datos resultan poco significativos, excepto para las producciones de música clásica contemporánea. Las fuentes de datos son la SGAE que recoge datos sobre los derechos de autor, la sociedad de gestión *Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión* o *AIESGE*, y la *Sociedad de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes* o *AIE*. Los registros de series históricas presentados en el Anuario se remontan a 2006 y llegan hasta 2009. En la distribución por sexo, se encuentran grandes diferencias, ya que en la tabla sobre las primeras inscripciones de derechos de propiedad intelectual realizadas en el Registro General de Propiedad intelectual en 2006 el 68,2 de estas inscripciones fueron hechas por hombres y el 26,2 por mujeres (el 5,6 que falta no consta en los registros); y en 2009 el porcentaje de hombres es de 69,2 y de mujeres 29 (el 1,8% restante tampoco consta en los registros).

La magnitud de la manifestación musical dentro del comercio exterior de bienes y servicios culturales está referida a la importación y exportación de la

música manuscrita y a los instrumentos musicales. No existen otro tipo de alusión a actividades musicales u otro tipo de manifestaciones musicales. En la magnitud de turismo cultural, no se encuentra ningún dato referido a música, si bien son habituales los viajes por ocio y o turismo desde los pueblos a las capitales de provincias, así como de Comunidades Autónomas hasta Madrid o Barcelona en busca de ofertas culturales musicales no disponibles en sus ciudades de origen. Esta tendencia se acentúa para las grandes producciones musicales como ciertas óperas o los musicales. El efecto de algunos musicales en los últimos tiempos debería de ser estudiado, ya que están ocupando buena parte de los teatros de Gran Vía, e incluso se ofertan en paquetes turísticos de fin de semana como sucede en la actualidad, por ejemplo, con el montaje de *El Rey León*.

El *Anuario del Ministerio*, al igual que el *Anuario de la SGAE*, también recoge datos sobre hábitos y prácticas culturales relativos a la música. Por géneros musicales, la ópera y la zarzuela presentan cifras más bajas que la categoría conciertos de música clásica. Como se observa en los datos, se repiten las tendencias que ya se han ido apuntando, pues la asistencia a conciertos se concentra por edad en tramos más avanzados de población y en personas con formación universitaria principalmente. En cuanto a los motivos principales para no asistir a conciertos durante el periodo 2006-2007, el 50% de los entrevistados asegura no asistir a conciertos de ópera y zarzuela porque no tiene interés, y el 48% tampoco tiene interés en asistir a conciertos de música clásica; el porcentaje es de un 27,9 % para los conciertos de música actual. Por peso porcentual, el siguiente motivo aducido es con un 15,4% que no tiene tiempo para acudir a conciertos de ópera y zarzuela, y un 17,7% para los conciertos de música clásica; para la música actual, el porcentaje de los que declaran no tener tiempo es del 22,6%. Además de los datos expuestos, también se recogen la distribución de asistentes a conciertos por Comunidades Autónomas, datos sobre audición de música grabada, asistencia a conciertos por tipo de entrada (normal, abono, con descuento, etc.), datos sobre compras de equipamientos, etc. La información que ofrece el *Anuario del Ministerio* complementa los datos ofrecidos anualmente por la SGAE sobre usos de la música clásica, si bien buena parte de ellos son comunes, dado que proceden de las mismas fuentes.

6.6.- Anuario 2010. Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales

El anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales para el año 2010 viene claramente marcado por una cuestión de fondo que está presente en todos los ámbitos: la crisis. El anuario está dividido en nueve apartados, en los que se describen “las artes escénicas, musicales y audiovisuales” en España. El primer apartado se dedica a las artes escénicas, el segundo a la música clásica, el tercero a la música popular, el cuarto a la música grabada, el quinto al cine, el sexto al vídeo, el séptimo a la televisión, el octavo a la radio y el noveno y último a las nuevas tecnologías.

El apartado del anuario 2010 correspondiente a la sección de música clásica se abre con un artículo escrito por Luis Suñen, director de la revista musical *Scherzo*, dedicado íntegramente a la crisis. En él, defiende que, a pesar de la crisis económica actual, el panorama musical está más interesante que nunca, destacando dos factores: la calidad y la cantidad de las actividades musicales. Además, aprovecha para recordar cuáles son las actividades pendientes dentro del panorama de la música clásica en España, como, por ejemplo, el reconocimiento de las orquestas españolas a nivel internacional y nacional como orquestas de calidad. Lo mismo reivindica para otros profesionales de la música, como los directores, solistas, grupos de cámara y compositores. Además del problema del reconocimiento, también señala como problemas a resolver el de la carencia de financiación privada y la renovación del público de la música clásica. La introducción se cierra con dos entrevistas, una a José Manuel López López, director artístico del Auditorio Nacional y otra a Pedro Navarro, presidente de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS). Tras estas entrevistas, se da paso a una valoración de las cifras referentes a la música clásica para el año 2010. En general, los datos apuntan a que existe una recesión en la recaudación y en el número de conciertos. A pesar de esto, el número de los espectadores ha crecido, lo que se debe a que ha aumentado la asistencia a los conciertos gratuitos (14,4%

más), compensando el descenso de asistencia a los conciertos de pago (9,4% menos).

Las diferentes actividades dentro de la música clásica están agrupadas como música sinfónica, música de cámara y solista, música coral y música de bandas y rondallas. Los conciertos de música de cámara y solista se han incrementado a diferencia del resto de las modalidades que siguen una tendencia descendente en cuanto al número de conciertos celebrados. La música sinfónica es la que acumula mayor número de asistentes, así como la mayor cantidad de recaudación. En general, se apunta a un descenso en el número de recintos disponibles para la celebración de actividades de música clásica. Más grave es el descenso que ha experimentado el número de conciertos, que en cuatro años ha descendido un 12,3% (a pesar de que en 2006 aumentan los conciertos de pago, esta tendencia sólo dura hasta 2009). Cabe destacar, para todas las modalidades de música clásica, que existe una preferencia hacia las áreas metropolitanas, en detrimento de las zonas rurales a la hora de acoger actividades musicales (marcada división mundo urbano – mundo rural). El número de espectadores creció un 0,1% con respecto a 2008, pero sigue siendo inferior al registrado en 2006. En cuanto a la recaudación, el año 2006 fue el año con mayor recaudación (47,8 millones) y en 2009 se experimentó una caída del 2,5% con respecto a 2008.

Llaman la atención las contradicciones que presentan los datos expuestos en este anuario. Estas contradicciones se presentan en algunos datos y sus respectivos gráficos (concretamente, el problema viene porque por ejemplo, los datos dicen una cosa y los gráficos los recogen al revés; suponemos que será una errata); otras erratas se encuentran en los datos recogidos en el apartado de música coral, en el que se dice: “La recaudación también mostró un considerable descenso (136,8%), pasando de los 1.359.744 euros obtenidos en taquilla en 2008, a los 1.172.659 en 2009” (Anuario SGAE, 2010, pág. 52). De manera que parece conveniente tomar con precaución algunos de los datos presentados (el descenso al que hacen alusión es de un 13,76% y no del 136,8%, siguiendo los datos expuestos). Por otro lado sería objeto de discusión la clasificación que se realiza de los diferentes grupos de música. En el apartado que engloba la música de bandas y rondallas, están incluidas bajo el mismo epígrafe las “agrupaciones musicales” (pero en ningún

momento se define a qué se refieren con dicha denominación), “bandas de música”, “bandas municipales” (tampoco se especifica cuál es la diferencia entre las bandas de música y las bandas municipales) y “pequeñas rondallas”. De la misma manera, llama profundamente la atención la clasificación que se hace de las infraestructuras que se utilizan para la realización de eventos. Esta clasificación que se va a mantener en los anuarios posteriores establece una diferencia en los recintos cubiertos y los recintos al aire libre. Ambos tipos de recintos también pueden dividirse en salas, que son recintos con un aforo determinado; o lugares, que es la denominación elegida por el anuario para denominar a los recintos que cuentan con un aforo indeterminado. La utilización de las palabras recinto, sala y lugar crea cierta confusión en sus explicaciones.

6.7.- Anuario 2011. Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales

El Anuario SGAE 2011 viene precedido por un artículo de María Teresa de Luis, jefa de Cultura y Espectáculos de Europa Press. Comienza su exposición subrayando la importancia central de generar nuevo público que acuda a los conciertos y espectáculos de música clásica; aquí destaca la figura del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) por su esfuerzo de reconciliación entre música clásica y público. De igual manera, señala la programación del CNDM por su variedad⁴⁷ y la pone como ejemplo a seguir. Subraya la gran cantidad de festivales de música que tienen lugar y que también contribuyen a reconciliar música y público. Además, la presencia de festivales en toda la geografía española confirma, en su opinión, el fin de la bipolaridad en la concentración de la actividad musical en Madrid y Barcelona. En cuanto a la composición, considera que se vive un momento de “efervescencia” en la creación, siendo así que hay muchos y muy buenos

⁴⁷ El CNDM tiene una programación en la que acoge diversos estilos musicales, entre ellos la música clásica tradicional, además de ciclos dedicados en exclusiva al barroco, al lied como género, a la música contemporánea (difusión música s. XXI, ciclos *Series 20/ 21* y *Fronteras*), al jazz o al flamenco, además de un proyecto pedagógico.

compositores. A pesar de esta abundancia, estima que persiste la tendencia de la fuga de capital humano, ya que parece que para conseguir cierto renombre es preciso hacerlo en el extranjero; en sus palabras, “a triunfar bien lejos” (pág.6). En su opinión, para que esto no siga ocurriendo es necesario crear una buena base de apoyo para los artistas noveles en nuestro propio país. Reivindica el enorme patrimonio musical español, que se encuentra en un incipiente proceso de recuperación. También resalta la gran cantidad de instrumentistas y cantantes de gran calidad que pueblan el panorama de intérpretes españoles. En la educación y formación de nuevo público aboga por una implicación mayor desde abajo de colegios e institutos en la enseñanza de la música. Por último, destaca el papel de las nuevas tecnologías, centrado sobre todo en internet y las nuevas oportunidades que la red supone para la difusión musical al mismo tiempo que advierte del peligro de dispersión de la información.

En el primer apartado del capítulo dedicado a la Música Clásica del Anuario SGAE 2011, se recogen las grandes cifras de la música clásica. Comienza señalando la tendencia negativa continua que se observa en los datos desde 2006. Ha descendido tanto el número de conciertos como el número de espectadores respecto al año anterior (2010). Los conciertos han caído un 4,6% y un 6,5% el número de espectadores. También ha disminuido la recaudación, que ha caído un 6,2% respecto a 2009. El anuario destaca que las cifras son muy similares a las del año anterior y continúan en esa tendencia decreciente. Se indica que el precio medio de las entradas para la categoría de música de cámara ha aumentado en 1,5 € respecto a la tarifa de 2009 y que el número medio de espectadores de música coral ha aumentado en un 21% respecto a las cifras de 2009. El único dato que ha crecido con respecto a 2010 ha sido el número total de recintos, que ha aumentado en 368 recintos en números absolutos (un 11,6% más que en 2009).

Por recintos, el anuario entiende “cualquier espacio cerrado o limitado que sirve de emplazamiento para conciertos” (Anuario 2011, pág. 14). Apunta a una caída continuada en el número de recintos acumulada en los últimos seis años, pero que se recupera en 2010 y consigue situarse en cifras superiores a los cuatro años anteriores, superando en un 11% la cifra de 2009. Los recintos están clasificados en instalaciones cubiertas o en instalaciones al aire libre que,

a su vez, pueden ser salas (“recintos con aforo delimitados”; Anuario 2011, pág. 14) o lugares (“espacios que acogen una cantidad de público no cuantificable debido a su propia estructura, que dificulta la estimación de su capacidad”; Anuario 2011, 14). El 75,9% de los espectáculos tuvieron lugar en lugares cubiertos y sólo el 24,1% tuvo lugar en lugares al aire libre. Por otra parte, el 64,4% tuvieron lugar en una instalación sin aforo definido (tanto cubierto como al aire libre) y el 35,6% tuvo lugar en un recinto con aforo limitado. De los lugares cubiertos, destaca que el 24% tuvieron lugar en lugares religiosos (catedrales, iglesias, etc.). Por Comunidades Autónomas, Andalucía -con un 18,4%- y Valencia -con un 15,1%- son las Comunidades donde existen más recintos. Por su distribución según el tipo de hábitat, las localidades con alta densidad de población son las que concentran mayor número de recintos; así, las grandes áreas metropolitanas concentran el 23,5% de los recintos y las poblaciones de hasta 30.000 habitantes el 24%. Estos datos hay que completarlos con el gran número de recintos existentes en poblaciones de hábitat reducido, ya que en las de menos de 5.000 habitantes se concentra el 22% de los recintos sin aforo definido.

Por categorías, la mitad de los conciertos celebrados son de música de cámara y solista: 8.143 en términos absolutos, lo que supone un caída del 6,5% respecto a los datos de 2009. La otra mitad de los conciertos se han repartido entre las categorías de música sinfónica, música coral y música de banda y rondallas. Respecto a la música sinfónica, es la categoría que cuenta con mayor número de conciertos de pago y apenas experimenta variaciones en el número de espectadores. A pesar de esto, su recaudación ha caído un 6,6%. La recaudación más alta tuvo lugar en la categoría de música sinfónica, que supuso un 14,5% del total de los conciertos. También la música sinfónica es la que acogió el número más elevado de espectadores, con 744 espectadores -datos relativos- por concierto realizado. Asimismo, la música sinfónica es la categoría que cuenta con el precio más elevado por entrada, con una media de 17€ por entrada. Aunque la recaudación en la música sinfónica es la más alta respecto a otras categorías, todas las cifras permanecen por debajo de las del año 2009. En la categoría de música de cámara y solistas es donde se produce el descenso más marcado en el número de conciertos, cayendo un 6,6% respecto a 2009. También ha descendido el número de asistentes en un 13%

(300.000 espectadores menos); de manera que la recaudación también se ha visto reducida en un 5,9% en comparación con el año 2009. Se produjo una reducción de los conciertos de pago y un aumento de los gratuitos; los conciertos gratuitos suponen el 64,6% de los conciertos celebrados. El número de espectadores se redujo un 13% respecto a 2009. A pesar de estas cifras, continúa siendo la más prolífica de las categorías de música clásica. La categoría de música coral también ha sufrido una caída en los tres parámetros: el número de conciertos se ha reducido en un 9,7%, el número de espectadores en un 11,5%, y la recaudación en un 8,6%. La categoría de música coral destaca por su carácter gratuito. Las cifras de gratuidad se mantienen estables desde 2006. En 2010, el 88,7% son gratuitos frente al 11,3% que son de pago. En 2010 se redujo el número de conciertos en un 9,7%, el número de espectadores en un 11,5%, y la recaudación en un 8,6%. Por último, en la categoría de bandas y rondallas es donde las cifras se mantienen más estables y por tanto menos se nota la tendencia negativa, registrando los mejores datos. Según el anuario, aunque “no fue un año con buenos datos, los resultados de esta categoría fueron más optimistas que los del resto de las modalidades de música clásica” (pág. 38). En números absolutos, han tenido lugar 70 conciertos menos (la bajada es del 1,19%), el número de espectadores se ha mantenido prácticamente igual (ha caído un 0,05%) y se ha producido un aumento en la recaudación: 63.000 € en datos absolutos, lo que supone un aumento del 14,5% debido principalmente al aumento de la asistencia a conciertos de pago. En 2010, el 89,7% de los conciertos fue gratuito, frente a los 92,7% gratuitos de 2006; así como en 2006, el 7,3% de los conciertos fue de pago, frente al 10,3% de 2010.

Respecto a los datos sobre conciertos, se observa una constante variación a la baja desde 2006 (año en el que se cosecharon los mejores datos) hasta 2010 en que se recoge una caída del 4,6% respecto a 2009. En los conciertos de 2010 se produjo un aumento de la gratuidad en un 1,8% respecto a los datos de 2009. Por distribución geográfica, la Comunidad Autónoma con mayor número de conciertos, en datos absolutos, es Valencia, seguida de Andalucía y Madrid. La media nacional de conciertos celebrados en 2010 por cada 1.000 habitantes es de 0,34 conciertos. Respecto a esta media nacional, la posición de las Comunidades Autónomas varía con respecto a los

La situación de la música clásica en España.

datos absolutos, de modo que Valencia, por ejemplo, pasa de la primera posición a la quinta. Por encima de la media nacional se sitúa la mitad Norte de la península, además de Baleares y de la Comunidad Autónoma de Valencia, y quedan fuera al estar por debajo de la media nacional Asturias y Cataluña. El resto de Comunidades, de Madrid hacia el Sur, quedan por debajo de la media nacional.

Tabla 12: *Media de conciertos por Comunidad Autónoma y Gasto medio por habitante y año.*

COMUNIDADES AUTÓNOMAS	TOTAL CONCIERTOS	TOTAL POBLACIÓN 2010	MEDIA de conciertos/ X1.000 HABs.	GASTO MEDIO POR HABs./AÑO (EUROS)
TOTAL NACIONAL	16.222	47.021.031	0.34	0.88
VALENCIA	2.552	5.111.706	0.49 5ª	0.47
ANDALUCIA	2.263	8.397.975	0.26	0.28
MADRID	2.148	6.458.684	0.33	2.00 2ª
CATALUÑA	1.942	7.512.381	0.25	1.43 4º
GALICIA	1.447	1.146.458	1.26 1ª	0.27
PAÍS VASCO	1.422	2.178.339	0.65 2ª	1.83 3ª
ARAGÓN	701	1.347.095	0.52 4ª	1.09 5ª
ASTURIAS	280	1.084.341	0.25	0.49
BALEARES	442	11.006.049	0.39	0.42
CANARIAS	256	2.118.519	0.12	0.84 6ª
CANTABRIA	236	592.250	0.39	0.75
CASTILLA LA MANCHA	479	2.098.373	0.22	0.05
CASTILLA LEÓN	1.164	2.559.515	0.45 6ª	0.39
EXTREMADURA	130	1.107.220	0.11	0.05
LA RIOJA	135	322.415	0.41	0.26
MURCIA	202	1.461.979	0.13	0.37
NAVARRA	418	636.924	0.65 3ª	2.74 1ª

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de la SGAE (Anuario SGAE 2011) y del INE.

Respecto a la recaudación, el precio medio de las entradas desde el año 2000 hasta 2005 fue aumentando, pero a partir de entonces, experimentó un descenso hasta 2010, en el que el precio medio por entrada bajó hasta los 14,9 €. Esta bajada se ha reflejado en un descenso en la recaudación global desde 2006. En 2010 se recaudó un 6,2% menos que en 2009. En números absolutos, Madrid fue la Comunidad que más percibió con 13 millones de euros, seguida de Cataluña con algo más de 11 millones, representando

respectivamente el 31% y el 26% de la recaudación total, lo que suma entre los dos el 57% del total de la recaudación. El País Vasco recogió un 10%, y entre Valencia y Andalucía alcanzaron un 6% del total. El gasto medio por habitante a nivel nacional es de 0,88 euros. Se percibe un continuado descenso en el gasto medio por habitante desde 2005, año en el que la media era de 1,12 euros, hasta los 0,88 euros de 2010. Por Comunidades Autónomas, es en Navarra donde mayor gasto por habitante se realiza al año, con 2,74 €; después se sitúa Madrid con 2 €, el País Vasco con 1,84 € y, en cuarta posición Cataluña con un gasto medio de 1,43 € por habitante al año. En su distribución geográfica, el 81,7% de la recaudación de 2010 tuvo lugar en las áreas metropolitanas; y en las pequeñas poblaciones del ámbito rural, la recaudación no superó el 1%, lo que apunta a la gratuidad de los conciertos celebrados en las pequeñas poblaciones. Por la media de conciertos celebrados cada 1.000 habitantes, la Comunidad Autónoma que más conciertos registra es Galicia, en segundo lugar se encuentra el País Vasco y en tercer lugar Navarra. La cuarta posición la ocupa Aragón, la quinta Valencia y la sexta Castilla y León.

La distribución geográfica de los conciertos de música clásica se acumula principalmente en las áreas metropolitanas, más concretamente un 45,5%; de los que un 40% se concentra en poblaciones de entre 200.000 y 10.001 habitantes. El anuario resalta que “a pesar de contar con numerosos recintos para la celebración de conciertos, como veíamos en el epígrafe anterior, los hábitats con índice de población reducido apenas recogieron el 15% de los conciertos celebrados” (pág. 23).

Respecto a la evolución de los espectadores en los conciertos de música clásica, las cifras se mantienen estables, estando siempre por encima los conciertos de pago que los gratuitos, pero ambos experimentan una caída: un 4,3% los conciertos de pago y un 9% los gratuitos. El punto culmen se produjo en 2006 cuando se registraron 5.800.000 de espectadores. A partir de ahí se ha experimentado una caída constante hasta 2010, año en el que se han registrado 5.167.222 espectadores, un 6,5% menos que en 2009.

La distribución geográfica de la asistencia a conciertos está en consonancia con el número de recintos y conciertos celebrados. Andalucía es la Comunidad Autónoma que cuenta, en 2010, con mayor número de

conciertos y recintos, mientras que los espectadores sólo representan el 9% del total. Las comunidades de Valencia, Madrid y Cataluña son que tienen los mayores índices de asistencia. Una vez más, las áreas metropolitanas son las más favorecidas, contando con el 54,2% de los asistentes. Se puede observar la marcada diferencia entre las zonas urbanas y las rurales, siendo estas últimas desfavorecidas en la celebración de conciertos, a pesar de que en la redacción del informe del Anuario este hecho no es tenido en cuenta.

6.8.- Anuario 2012. Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales

La introducción al anuario 2012 es un artículo escrito por Laura Revuelta, Redactora jefe de ABC Cultural. En su artículo expone que la situación actual es deudora de la vida de excesos que se ha vivido en años anteriores, en los que se programaron grandes carteles, llenos de divos y divas, “con entradas relativamente asequibles porque el resto venía financiado por las administraciones públicas” (Anuario 2012, pág. 2). Entiende que existía una burbuja en la música clásica, y continúa exponiendo que “resulta difícil de entender, por ejemplo, que las grandes etiquetas del marketing musical hayan convertido a España en los últimos años en su paraíso” (Anuario 2012, pág. 3). Son varias las propuestas que sugiere para la supervivencia de la música clásica, como las coproducciones que ya se están llevando a cabo, en el Teatro Arriaga, por ejemplo, o algunos festivales de música clásica, como el de Ribadeo, que han pedido directamente “donaciones a la gente a través de una cuenta bancaria” (Anuario 2012, pág. 3) para poder sufragarse. En general entiende que ha existido una euforia en el ámbito de la música clásica que ha tocado fin como consecuencia de la crisis económica.

El Anuario 2012 incluye como novedad, y por primera vez en la historia de la publicación de los anuarios, un capítulo con información cualitativa. Para ello, han participado 28 profesionales y expertos de la cultura española. En una nota al final del apartado dedicado a la información cualitativa, recoge la siguiente información:

Este epígrafe ha sido elaborado gracias a la colaboración de un total de 28 profesionales y expertos que accedieron a participar en el estudio cualitativo: Fabia Buenaventura (Directora General de FAPAE), Sergi Belbel (Director Artístico del Teatre Nacional de Catalunya), Blanca Berasátegui (Directora de El cultural, de El Mundo), Fèlix Buget (CEO de Blanco y Negro Music), Ernesto Caballero (Director del Centro Dramático Nacional-INAEM), Lluís Cabrera Sánchez (Presidente de la Fundación Taller de Músics), José Luis Carrera Peláez (Presidente de Aevideo), Amelia Castilla (Directora de Babelia, de El País), Jesús Cimarro Olabarri (Director de Pentación Espectáculos), Carlos Grande Tudela (Gerente ANEMSEVI), Jordi Gratacòs i Rigall (Presidente de ARC - Associació de Promotors, Managers i Representants de Catalunya), Joan Maria Gual i Dalmau (Presidente de la Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya y director de escena), Alberto Guijarro (Asociación de Salas de Conciertos de Cataluña-ASACC), Mark Kitcatt (Vocal de UFI), Enrique Laucirica (Secretario General de FORTA), Daniel Martínez de Obregón (Presidente del Grup Focus), Antonio Moral (Director del Centro Nacional de Difusión Musical-INAEM), Julio Muñoz (Presidente de Creacción, asociación cultural -Festimad/Universimad), Fernando Neira (Crítico musical de El País), Javier Olmedo (La Noche en Vivo), Borja Prieto (Director de Herzio), Felix Riera (Director de Catalunya Radio), Laura Revuelta (Redactora-jefe del ABC Cultural), Fernando Santiago Ceballos (Director Técnico de AIMC), Juan Ignacio Solera (Promotor de iVoox.com), José Manuel Tourné (Secretario General UVE y Director General de FAP). (Anuario 2012, pág.11.)

En el apartado dedicado a la música clásica, los entrevistados son Antonio Moral, director del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), Amelia Castilla, directora de *Babelia*, de *El País* y Laura Revuelta, redactora jefe del *ABC Cultural*. También cabe destacar otra novedad, ya que por primera vez se recogen en el Anuario los datos para Ceuta y Melilla.

En el apartado con información cualitativa, el anuario destaca que la posición discursiva de la música clásica es más optimista que la de otros

sectores del anuario. Comienza la exposición señalando la tardía incorporación de España a la industria cultural mundial, con lo que España tuvo que realizar una rápida puesta al día, como se observa a través de las inversiones en infraestructuras, el desarrollo de los cimientos de la industria cultural, etc. Además de esta retrospectiva, la percepción de los profesionales de la música para las cifras de 2011 en su sector no son especialmente negativas, lo que se explica porque las programaciones se suelen realizar con varios años de antelación (uno o dos, si no más). Destacan que la asistencia a determinadas representaciones ha caído, pero siguen existiendo otras producciones musicales para las que se agotan las entradas (como ciertas producciones de ópera, o ciertos ciclos sinfónicos, etc.).

Como efectos positivos de la llamada burbuja cultural de la que se habla para el sector musical, los entrevistados apuntan que la crisis contribuye al aumento de los estándares de calidad, ya que supone una criba y un mecanismo de selección para recuperar la calidad. Además, la crisis también implica un efecto moderador en los cachés de los artistas, un ajuste al valor real de artistas y de las producciones. Como efectos negativos recogen varios problemas, como la caída de la asistencia a los conciertos, o los problemas que sufren los artistas no consolidados (aquellos que están empezando y buscan un hueco en el ámbito profesional) a la hora de buscar trabajo. Esto supone un grave problema que contribuye a ahondar en la falta de una clase media del sector cuya existencia es vital para su supervivencia, lo que es considerado como un problema estructural que no sólo afecta a la música clásica.

Frente a todos estos problemas los entrevistados afrontan el reto de reinventarse. El gran reto de la música clásica consiste en la captación de nuevos públicos, y, para ello, proponen diversas fórmulas, como nuevos formatos, nuevos productos, con músicas menos conocidas, como el barroco o expresiones musicales más minoritarias, como las nuevas músicas o con propuestas innovadoras y de vanguardia (música contemporánea). Otra de las propuestas consiste en abrir los espacios disponibles para diversificar el tipo de actividades y romper con la especialización; el ejemplo a seguir propuesto son

los “HUBS”⁴⁸ como ejemplo de lugares de encuentro y espacios multidisciplinares. Asimismo, proponen nuevas políticas de precios, la fidelización del público a través de abonos, los descuentos especiales para jóvenes, la reducción de precios en las entradas de última hora, etc. Por último, se insta a la recuperación del patrimonio musical español (música antigua, barroca y renacentista), que es un proceso incipiente en el que se tiene que seguir ahondando.

En el análisis cualitativo, las grandes cifras de la música clásica continúan la tendencia negativa desde 2006, siendo cada año más pronunciada. En 2011 han caído los conciertos un 5,1% respecto al año anterior, caída que se centra principalmente en los conciertos de pago. También se redujo el número de espectadores en un 6,3% así como la recaudación en un 5,7%. Más de la mitad de los conciertos celebrados (el 51,3%) fueron de la categoría de música de cámara y solistas, lo que supone una reducción del 3% respecto a 2010. En general, todas las modalidades han profundizado en la tendencia negativa. Los datos sobre música sinfónica continúan su descenso, cayendo todos los indicadores respecto a los datos de 2010. El número de conciertos ha descendido en un 8,9% y los conciertos de pago han caído en un 16,3%. También experimenta un descenso en la recaudación del 8,3% y en el número de espectadores, que ha bajado un 7,2%. El único indicador que ha experimentado una subida con respecto a 2010 es el de los conciertos gratuitos, que ha aumentado un 0,96%. En 2011 se ha alcanzado la cifra más alta de conciertos gratuitos, 27,1% respecto a los conciertos de pago, cuya cifra ha sido la más baja registrada, con un 72,9%. En

⁴⁸ El término HUB es un anglicismo que procede del vocabulario técnico informático, donde un concentrador o *hub* es un dispositivo que permite centralizar el cableado de una red y poder ampliarla. Esto significa que dicho dispositivo recibe una señal y repite esta señal emitiéndola por sus diferentes puertos. En su aplicación a la disciplina social, se entiende que un *hub* es el centro, el concentrador que recoge una serie de propuestas y luego las amplía y expande; un espacio social multidisciplinar donde se realizan trabajos de diferentes disciplinas.

El término viene del inglés y quiere decir literalmente “centro”. Tiene varias aplicaciones: por ejemplo, en aeronáutica significa un aeropuerto muy grande donde muchos aviones entran y salen constantemente. En el ámbito comercial es un centro de distribución. En informática el término se traduce como un “concentrador” y es un dispositivo que recibe una señal y la redistribuye. Lo que vamos a comentar corresponde a los concentradores (así los voy a llamar de ahora en adelante) de redes, pero es válido para otros concentradores como los que se usan para los puertos “USB”.

La situación de la música clásica en España.

la música de cámara el número de conciertos ha bajado en 2.662 en cinco años, y un 3% respecto al año anterior; un 3,4% el de espectadores y un 4% la recaudación. La música coral ha perdido un 8,8% de espectadores, principalmente en los conciertos de pago; y en esta categoría también ha descendido el número de conciertos en un 10,8%, pero ha aumentado la recaudación en un 6,2%, aunque situándose en niveles más bajos que en los años anteriores a 2010. Los conciertos gratuitos también han caído un 11,5%, aunque siguen representando un 89,6% del total de los conciertos corales. En la categoría de música de banda y rondalla, los espectadores también han descendido en un 7,3%, así como el número de conciertos en un 3,9%, mientras que la recaudación se mantiene estable, al perder solamente un 0,1%. En esta categoría se ha acentuado más la tendencia de la gratuidad, llegando el porcentaje de conciertos gratuitos al 92,7%.

Los datos relativos del anuario indican que en 2011 han aumentado los espectadores de pago respecto a 2010. Sin embargo, se observa cómo el número medio de espectadores por concierto ha descendido con respecto a 2010. La música sinfónica es la categoría que acoge mayor número de espectadores, así como la que mayor recaudación recoge y la que tiene un precio medio de entrada mayor. La categoría con menos espectadores es la música coral y la que menor recaudación acumula es la música de banda y rondalla, cuya recaudación asciende solamente a 1.347,4 € y su entrada media es de 2,8 €.

Tabla 13: *Datos generales de la música clásica en vivo 2011 (% sobre el total de la música clásica por año)*

	Nº conciertos	Pago	Gratis	Nº Espectadores	Pago	Gratis	Recaudación
Conciertos a. 2011	15.398 100%	4.980 32,3%	10.418 67,6%	4.843.211 100%	2.609.607 53,8%	2.233.604 46,1%	39.073.711 100%
Música sinfónica	2.144 13,9%	1.563 10,2%	581 3,8%	1.606.909 33,2%	1.396.855 28,8%	210.054 4,3%	23.936.935 61,3%
Música de	7.901	2.807	5.094	1.917.288	923.685	993.603	13.494.55

Capítulo III. Análisis.
Análisis Cuantitativo.

cámara y solista	51,3%	18,2%	33,1%	39,6%	19,1%	20,5%	7 34,5%
Música coral	1.910 12,4%	236 1,5%	1.674 10,9%	427.035 8,8%	110.594 2,3%	316.441 6,4%	1.138.288 2,9%
Música de banda y rondallas	3.443 22,4%	374 2,4%	3.069 19,9%	891.979 18,4%	178.473 3,7%	713.506 14,7%	503.931 1,3%

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del Anuario SGAE 2012.

Sobre los recintos que acogen eventos de música clásica, los datos son similares a los del año anterior. En 2011 continúa el ascenso en el número de recintos, algo más acentuado que en 2010, aumentando en un 19,11%. El incremento se ha notado principalmente en la incorporación de salas cubiertas. Predominan los recintos cubiertos frente a los que son al aire libre (3.255 frente a 960). De los recintos cubiertos, el 38% son salas y el 39% lugares (recintos sin aforo delimitado; ver clasificación SGAE para recintos, pág. 26). En los recintos al aire libre, predominan los lugares (895) frente a las salas (65). Por Comunidades Autónomas, en Andalucía se registra una caída en el número de recintos, 172 menos que en 2010, debido a una disminución sobre todo de los denominados lugares (o recintos sin aforo delimitado), excepto en la provincia de Almería, que aumenta en 105 sus recintos disponibles en el año 2011. En Valencia también se produce una caída, contando con 16 recintos menos. En el resto de Comunidades Autónomas existe en general un aumento en el número de recintos como, por ejemplo, Castilla y León, que aumentó en 221 recintos, o Aragón que aumentó en 123. En cuanto a la distribución geográfica de los recintos, las áreas metropolitanas con mayor densidad de población son favorecidas frente a otras poblaciones con mayor número de recintos. A pesar de esto, en poblaciones con menos de 5.000 habitantes, se concentró el 20,6% de los recintos en 2010 siendo “lugares” (o recintos sin aforo delimitado) la mayoría de ellos.

En el análisis de los conciertos y las sesiones celebradas en 2010 se observa una reducción continua, que empezó en 2007 y llega hasta 2011. Respecto a 2010 se observa un descenso de un 5,4% en el número de conciertos celebrados. Cae el número de conciertos de pago y aumenta el de los gratuitos; los conciertos de pago representan el 32,3% y los gratuitos el

La situación de la música clásica en España.

67,7% de todos los conciertos celebrados. Por distribución geográfica, todas las Comunidades Autónomas han descendido en la celebración de conciertos, destacando el caso de Galicia, que ha celebrado 162 conciertos menos que en 2010. En 2011 la Comunidad con mayor número de conciertos es Valencia, con un 16%, seguida de Andalucía con un 14,3% y Madrid con un 13,7%.

Tabla 14: *Datos Globales de conciertos. 2000-2011.*

AÑO	Nº CONCIERTOS	EVOLUCIÓN (%) respecto año anterior
2000	17.704	
2001	17.996	1,6
2002	17.989	-0,0
2003	16.502	-8,3
2004	17.465	5,8
2005	17.914	2,6
2006	19.399	8,3
2007	18.570	-4,3
2008	17.859	-3,8
2009	17.017	-4,7
2010	16.222	-4,7
2011	15.398	-5,1

Fuente: SGAE (2012) *Anuario 2012*, Tabla 8A.

La media nacional de conciertos celebrados por cada 1.000 habitantes es de 0,32 con lo que ha bajado un 0,02% respecto al año anterior que era de un 0,34. Como en años anteriores, la mitad Norte se sitúa por encima de la media, mientras que la mitad Sur se sitúa por debajo. En su distribución por hábitat, el 46,8% de los conciertos tienen lugar en las áreas metropolitanas, y suben un 1,2% respecto a 2010. En las poblaciones de 30.001 a 200.000 habitantes cae un 0,5% la celebración de conciertos con respecto a 2010, pero continúan representando el 25,2% del total de conciertos celebrados. Los recintos utilizados para la celebración de dichos conciertos fueron en su mayoría recintos cubiertos, un 85,9%, y sólo un 14,1% se celebraron al aire libre.

El número de espectadores ha descendido respecto a 2010 en un 6,3%; los espectadores de conciertos de pago han caído un 6,1% y los gratuitos un 6,4%. Por Comunidades Autónomas, Madrid fue la que mayor número de

espectadores tuvo, 877.429, seguida de Cataluña con 678.710 y Valencia con 754.872. En el extremo opuesto, las Comunidades con menor número de espectadores fueron La Rioja, con 33.523, Extremadura con 22.443 y Ceuta y Melilla con 1.668. El 46,8% de los espectadores se concentraron en las áreas metropolitanas y el 26,1% en poblaciones de 30.001 a 200.000 habitantes.

Respecto a la recaudación, los datos globales indican un descenso continuo desde 2004. En 2011 la recaudación se redujo un 5,6% respecto al año anterior, lo que supone 2,3 millones de euros menos. El precio medio de la entrada es de 15 €, muy similar al de 2010, que era de 14,9 €. Pero si observamos los datos relativos, se observa un ligero aumento respecto al número de espectadores y a la recaudación por concierto. La Comunidad que más dinero percibió fue Madrid con 11.886.676 €, seguida de Cataluña con 10.250.362 € y País Vasco que recogió 4.108.073 €. En el extremo opuesto se encuentran Extremadura, con 43.990 €, La Rioja con 34.544 € y Ceuta y Melilla con 14.194 €. En el gasto medio por habitante y año, la Comunidad que más gastó fue Navarra, con 2,57 €, seguida del País Vasco, con 1,87 €, y de Madrid, con 1,84 €, mientras en el otro extremo se sitúa Extremadura con 0,04 € de gasto medio por habitante, superado por Ceuta y Melilla con 0,09 € por habitante y La Rioja, con 0,11 €. Destaca el caso de Aragón, que ha caído muchísimo, ya que en el año 2008 su gasto medio por habitante era mayor que en Cataluña (1,84 € frente a 1,55 €), mientras que en 2010 el gasto medio ha bajado hasta 0,83 €. Por tipo de hábitat, el 86% de la recaudación se recoge en las áreas metropolitanas, lo que supone un 1,7% menos que en 2010. Las poblaciones de 30.001 a 200.000 habitantes han experimentado un ligero ascenso en su recaudación y las poblaciones menores de 5.000 habitantes han bajado de 0,7% en 2010 a un 0,5% en 2011.

6.9.- Anuario 2013. Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales.

En el Anuario de la SGAE que presenta las cifras del año 2012 se puede observar como persiste la tendencia generalizada de descenso continuo

iniciado en el año 2007. A diferencia del Anuario del año anterior, en éste no se incluye información cualitativa. La introducción en este Anuario la firma el crítico musical César Wonenburger. En ella, el autor reflexiona sobre las tendencias actuales de la música clásica, centrando su exposición en la crisis y en cómo ésta ha afectado a la música clásica. Al hacer balance de la situación de la música clásica, Wonenburger subraya el hecho de que España era considerada como un país privilegiado por parte de los intérpretes extranjeros que nos visitaban dada la alta calidad de las infraestructuras musicales. Así mismo, durante la época de bonanza económica, el autor menciona las giras internacionales que realizaron las orquestas españolas pagadas con dinero del gobierno español. En su opinión, esta situación reflejaba un espejismo de la situación de la música clásica en España. Así, la creación de la red de auditorios que posibilitó la descentralización y la democratización del acceso a la música clásica, se encuentra actualmente en una situación muy diferente, llegando en algunos casos al borde del cierre puesto que es muy gravoso mantener activas estas infraestructuras (como ejemplo utiliza el auditorio de Ferrol, que permanece cerrado sin haberse inaugurado). También señala que la multiplicación de los teatros líricos situó a España a niveles europeos en producciones operísticas, pero la realidad es que en la actualidad luchan para sobrevivir en condiciones cada vez más complicadas. A la falta de financiación se le suma la falta de soluciones, siendo que el cierre es la medida más utilizada según el autor. La anunciada ley de mecenazgo no ha sido puesta en marcha, de manera que no existe un sistema de donaciones a la cultura que desgrave, como en otros países (el autor pone como ejemplo el caso de Estados Unidos). En este contexto, el autor entiende que si los políticos carecen de cultura musical, evidentemente no van a preocuparse por legislar en ese terreno. De manera que la única salida viable según el autor es la emigración.

Tras esta reflexión poco optimista, el Anuario nos ofrece los datos estadísticos recogidos para el año 2012. En líneas generales, el Anuario revela a través de sus cifras un constante retroceso, que se advierte en la caída del número de conciertos, del número de espectadores, así como de la recaudación. Destaca el descenso en el número de recintos activos en 2012 ya que respecto a 2011 hay 1.356 recintos menos. El número total de conciertos

ha descendido en un 2,5% respecto a 2011, siendo que los de pago han bajado un 1,5 % y los gratuitos un 3%, con lo que persiste la tendencia a la baja desde 2006. También ha disminuido el número total de espectadores en un 2,3%, pues hay 110.073 espectadores menos que en 2011. La bajada de espectadores ha sido menor que la experimentada en 2011, periodo en el que descendió en un 6,3% respecto a 2010. En los conciertos gratuitos el número de espectadores se vio rebajado en un 3,6% y en los conciertos de pago también cayó el número de espectadores, pero en menor medida, en un 1,2%. En cuanto a la recaudación se perpetúa el descenso que se inició en 2006, acumulando una rebaja del 15,6 % desde 2007; concretamente para 2012 se ha recaudado un 2% menos respecto a 2011, dejando de ingresar 38,3 millones de euros. A pesar de lo cual, la reducción ha sido menor que en el periodo anterior, ya que en 2011 la recaudación cayó en un 5,7% respecto a 2010.

Los datos globales por las modalidades que ofrece el Anuario (música sinfónica, música de cámara y solistas, música coral y música de banda y rondallas) establecen que más de la mitad de los conciertos de música clásica en 2012 (un 51,9%) pertenecen a la modalidad denominada por el Anuario de Conciertos de Cámara y Solistas. Ésta modalidad también experimenta una caída en sus cifras, pero es más ligera que otros años (el descenso acumulado desde 2008 es de un 17%). Así, el número de conciertos celebrados de música de cámara y solistas, descendió en un 1,4% respecto a 2011. También el número de espectadores ha descendido, en un 0,9% y es más acusado en los conciertos de carácter gratuito, ya que los espectadores de los conciertos de esta categoría fueron el 48,4%, y el 51,6% fueron a conciertos gratuitos. La recaudación por su parte ha descendido en un 1,1% respecto a 2011.

En la modalidad de música sinfónica prosigue la tendencia descendente y han caído todos los indicadores respecto a 2011 si bien, ha sido de forma más moderada que en el periodo 2010-2011. El número de conciertos ha descendido en 1,8 puntos porcentuales respecto al año anterior, siendo más acusada la caída para los conciertos de pago, que experimentan una bajada del 5% respecto a 2011. El número de espectadores también ha descendido contando con 38.018 espectadores menos, todos ellos pertenecientes al grupo de conciertos de pago, ya que los espectadores de conciertos gratuitos han

aumentado un 0,7% respecto a 2011. La recaudación se ha visto afectada igualmente por la tendencia general disminuyendo en un 2,8% respecto a 2011. El anuario también destaca que los conciertos sinfónicos de carácter gratuito son los celebrados fundamentalmente por formaciones sinfónicas de conservatorios y escuelas de música.

En la modalidad de música coral se recogen mejores resultados que en 2011 dado el incremento experimentado en la recaudación, al aumentar el número de conciertos de pago celebrados en esta modalidad. Los datos globales indican que esta modalidad representa el 12,3% de los conciertos celebrados de música clásica en 2012. El número total de conciertos ha descendido en un 3,1%, pero ha aumentado el número de concierto de pago celebrados en un 10,5%. El número de espectadores ha disminuido un 6%, en buena parte debido que se han celebrado menos conciertos gratuitos. En los conciertos gratuitos se han registrado un 9,3% menos de espectadores respecto a los datos de 2011. Al aumentar el número de conciertos de pago también ha aumentado el número de espectadores de dichos conciertos en un 3,6% respecto al año 2011. Este incremento en los conciertos de pago ha hecho que la recaudación se haya incrementado en un 2,2% respecto a 2011. A pesar de lo cual, la mayoría de los conciertos de música coral siguen siendo gratuitos, representando el 85,9% del total (un 1,7 puntos porcentuales menos que en 2011).

Por último, en la modalidad de música de banda y rondallas el número de conciertos también ha caído un 5% produciéndose una situación similar a la descrita en la anterior modalidad, puesto que aquí también ha aumentado el número de conciertos de pago en un 6,4% respecto a 2011 (han sido un total de 24 conciertos más). Asimismo, el número de espectadores total ha disminuido un 3,2% respecto a 2011, y aunque la mayoría acuden a los conciertos gratuitos, en los conciertos de pago se ha registrado un mayor número de espectadores, ascendiendo un 4,7% más. Aún así, esta categoría es el tipo de música clásica donde mayor gratuidad se registra, alcanzando el 87,8% del total de los conciertos celebrados en 2012. Por último, la recaudación también se ha incrementado en un 5,8% respecto a 2011 (29.038 € más recaudados) ya que también han aumentado los conciertos de pago.

Por lo que respecta a los datos relativos, la media de asistentes a los conciertos de pago ha aumentado un 0,2% respecto a 2011. Sin embargo, la recaudación media por concierto ha bajado un 0,4%. También ha descendido el precio medio de la entrada para asistir a un concierto en 10 céntimos, quedando en 14,9 €, siendo el precio medio por entrada similar al del año 2010. Los datos relativos correspondientes a la modalidad de música sinfónica son los que obtienen las cifras más altas. En la modalidad de música de cámara y solistas se produce un aumento en el número relativo de espectadores por concierto, que crece un 0,5% (el aumento es de 1,2% en los conciertos de pago). En la recaudación también se produce una ligera mejora de un 0,5%. El resto de los valores relativos para la modalidad se mantienen en niveles similares a los de 2011, con tendencia a la baja. La modalidad de música coral es la que menor número de espectadores acumula y además experimenta una disminución puesto que el dato relativo del número de espectadores cayó un 2,9% respecto a 2011. La modalidad de música de banda y rondalla es la que tiene la recaudación más baja y el precio por entrada más barato (siendo 1.339,1 € la recaudación media recogida por concierto y 2,9 € el precio medio de la entrada para asistir a estos conciertos).

En cuanto a los recintos que acogieron conciertos de música clásica, el Anuario muestra que aunque en 2011 aumentó el número de recintos en un 19,1% respecto a 2010, en el año 2012 cayó el número de recintos, disponiendo de 1.356 menos, un 32,2% menos que en 2011 y situándose en niveles similares a los de 2009. El Anuario destaca el marcado descenso de los recintos al aire libre (que suelen ser de uso esporádico). El número de los recintos cubiertos (2.496 recintos) se ha ampliado respecto a los recintos disponibles al aire libre (363 recintos). De hecho, los recintos al aire libre perdieron 597 recintos con respecto a 2011. Los recintos más utilizados para la realización de conciertos de música clásica son las salas de concierto, donde tienen lugar el 20,8% de los conciertos; y los teatros, donde tienen lugar el 24% de los conciertos. Por Comunidades Autónomas, la distribución de conciertos de música clásica según los recintos donde tienen lugar es desigual. La Comunidad Autónoma donde disponen de mayor número de recintos es Valencia con 561 recintos, seguida de Andalucía con 447 recintos y País Vasco con 323. En el lado opuesto, las Comunidades Autónomas que cuentan con

menor número de recintos son Ceuta y Melilla que sólo cuentan con 1 recinto, Castilla La Mancha que dispone de 9 recintos y Extremadura que tiene 10 recintos. Respecto a los datos de 2011, las Comunidades que han aumentado su número de recintos para albergar conciertos de música clásica son Illes Balears, Comunidad Valenciana, Cataluña y Asturias. El resto de Comunidades Autónomas han experimentando un descenso en el número de recintos disponibles para la realización de conciertos.

Los datos sobre la distribución geográfica por hábitat indican que las áreas metropolitanas son las que más recintos albergan para la celebración de actividades musicales, en detrimento de las zonas menos pobladas, que son las más afectadas por el descenso en el número de recintos. De manera que las zonas de 30.001 habitantes a 200.000 contienen el 63,3% de los recintos para la celebración de conciertos, aumentando con respecto a 2011, que contaban con el 51,2% de los recintos. Las salas abiertas y recintos al aire libre se concentran en las áreas metropolitanas donde existe una alta densidad de población: las zonas con una población de más de 30.000 habitantes cuentan con el 75,6% de este tipo de recintos.

La celebración de conciertos y sesiones continúa en descenso, pero éste se ha ralentizado, siendo menos acusado que en años anteriores. En la progresión de conciertos desde el año 2003 hasta la actualidad se observa una fuerte caída en 2003 en el número de conciertos, cayendo un 8,3%, que paulatinamente se fue recuperando hasta 2006, año en el que se quedó estancado. En el periodo de 2006 a 2012 volvió a bajar anualmente entre un 4 y un 5%. Esta tendencia se mantiene en 2012 aunque en menor proporción, disminuyendo un 2,5%. En datos absolutos, se han celebrado 381 conciertos menos que en 2011, siendo 15.017 el dato global de los conciertos celebrados. Estas cifras se encuentran muy alejadas de conciertos celebrados en 2006, año en el que se celebraron un 22,6% de conciertos más que en 2012. Los conciertos gratuitos han caído constantemente desde 2006, y representan el 67,3% del total; progresivamente han ido aumentando los conciertos de pago (el incremento es del 0,4%). En cuanto a la distribución geográfica según los datos globales, las Comunidades Autónomas en las que ha aumentado la celebración del número de conciertos han sido Cantabria, que ha celebrado 6 conciertos más, La Rioja con 8 conciertos más y Navarra con 19 conciertos

más. El resto de las Comunidades Autónomas han experimentado una rebaja en el número de conciertos celebrados. Las que más han caído han sido Castilla La Mancha, con 72 conciertos menos, Galicia con 64 conciertos menos y Cataluña con 55 conciertos menos. El resto de las Comunidades Autónomas han bajado en el número de conciertos pero en menos de 50 conciertos. Según la distribución porcentual, en la Comunidad Valenciana tienen lugar el 16,1% de los conciertos celebrados, en Andalucía el 14,6% y en Madrid el 13,8%, siendo éstos unos valores similares a los del año anterior. En cuanto a la media nacional de conciertos de música clásica celebrados en 2012 ésta es de 0,32 conciertos por cada 1.000 habitantes. Respecto a esta media, España se encuentra dividida en Norte y Sur, siendo que el Norte se sitúa por encima de la media (excepto Asturias, La Rioja y Cataluña) y el Sur por debajo, excepto Valencia que también se sitúa al igual que el Norte por encima de la media nacional. En 2012, el 44,7% de los conciertos se han celebrado en las áreas metropolitanas, cayendo en 1,9 puntos porcentuales con respecto a 2011. Se sigue observando una tendencia en la concentración de conciertos en las zonas con mayor densidad de población (de 30.001 a 200.000 habitantes), pues han pasado de albergar el 25,2% de los conciertos en 2011 al 28,6% en 2012 (en datos absolutos, se han celebrado 413 conciertos más). Los conciertos en hábitats menores a 5.000 habitantes han disminuido en dos puntos respecto a los datos de 2012.

Según las características de los recintos donde tienen lugar los conciertos, en 2012 el 89% de los recintos fueron lugares cubiertos, los cuales aumentaron en un 2,8 puntos porcentuales respecto a 2011. De los recintos cubiertos el 57% fueron salas (salas de concierto y teatros); y el 31,7% tuvieron lugar en lugares cubiertos, de los cuales, el 13,7% fueron iglesias, catedrales o monasterios. El 11,3% de los conciertos tuvieron lugar en recintos al aire libre. De los recintos al aire libre, el 10,4% fueron lugares al exterior (espacios públicos e históricos). Dentro de los espacios utilizados para la celebración de conciertos, se observa un descenso en el número de recintos deportivos o taurinos utilizados para la celebración de conciertos.

Los datos recogidos de los espectadores por conciertos en 2012 señalan que se ha contraído el total de espectadores con respecto a 2011 en un 2,3%. De éstos, los espectadores de los conciertos de pago han caído un 1,2% y los

gratuitos un 3,6%. A través de la distribución geográfica de espectadores se observa que Madrid concentra el mayor número de espectadores, 856.758, representando el 18,1% del total; le sigue la Comunidad Valenciana (745.443), después Cataluña (664.595) y, por último, el País Vasco (622.454). Y las Comunidades con menor número de espectadores son Extremadura (22.318) y Ceuta y Melilla (650). Se observa una mayor concentración de espectadores en zonas metropolitanas, dado que allí se registra el 60% de los espectadores (cifra más alta desde 2005). Si consideramos las zonas de alta densidad de población, de 30.001 a 200.000 habitantes, allí se concentran el 22,6% de los espectadores, siguiendo la tendencia a la concentración en las zonas altamente pobladas.

Los datos globales sobre recaudación muestran la caída en la que se encuentra a nivel global la música clásica, a pesar de que el anuario incorpora, cuando procede, el incremento del IVA, modificado el 1 de septiembre de 2012, pasando del 8% al 21%. De manera que en 2012 la recaudación supuso 38,30 millones de euros, un 0,77 % menos que el año anterior, 2011. Respecto a la recaudación interanual, la caída es menor que en años anteriores, ya que de 2012 a 2011, la bajada es del 2%, mientras que de 2011 a 2010 la bajada es de 5,6%. El precio medio de la entrada es de 14,9 €, bajando diez céntimos respecto a 2011 y siendo igual que el precio medio por entrada de 2010. Las Comunidades Autónomas que más han recaudado han sido Madrid, que ha recaudado el 30,5% del total, seguida de Cataluña con un 26,2% y País Vasco con un 10,7% de la recaudación. Las Comunidades Autónomas que menos han recaudado han sido Castilla La Mancha, La Rioja, Extremadura y Ceuta y Melilla. Al igual que en 2011, Navarra ha sido la Comunidad Autónoma que más gasto por habitante ha hecho, con 2,60 €, seguida del País Vasco con 1,86 €, Madrid con 1,81 €, y Cataluña con 1,33 €, el resto de las Comunidades Autónomas quedan por debajo de 1 € en su gasto medio por habitante. En el lado opuesto, Castilla La Mancha, Extremadura, Ceuta y Melilla son las Comunidades Autónomas que menor gasto por habitante han hecho. En 2012 se ha obtenido la mayor recaudación por hábitat, siendo que en la zona metropolitana se recaudó el 81,7% de la recaudación, un 1,7 puntos porcentuales por encima de 2011. Este aumento se debe a la disminución de la recaudación en zonas menos pobladas.

La música empieza donde se acaba el lenguaje.
E.T.A. Hoffmann.

7.- La música clásica en palabras. Análisis cualitativo

7.1.- Análisis categorial de la entrevista E 1

La entrevista E 1 tuvo una duración de una hora cincuenta y cuatro minutos y treinta y un segundos y se desarrolló en la propia casa del entrevistado en abril de 2010. El entrevistado E 1 nació en 1944, por lo tanto, en el momento de la entrevista tenía 66 años. Mientras estuvo en activo trabajó en la radio, primero como archivero y posteriormente como presentador y director de programas dedicados a la música clásica. Así mismo, también trabajó en televisión como presentador de programas especializados en música clásica; además es escritor musical y cinematográfico.

En el inicio el entrevistado realiza una breve narración autobiográfica de cómo acabó dedicándose al mundo de la música clásica, dado que su orientación académica era otra. En este sentido, señala el azar unido a su red de relaciones sociales (“enchufismo”) como la causa de su posterior dedicación a la música clásica.

El tema principal de toda la entrevista son los cambios que ha sufrido el mundo de la música clásica en España. Como señala el entrevistado en diferentes momentos de la entrevista, “ha cambiado todo tanto en estos años”, “cuando yo era niño, es que es otro país”. Respecto a la valoración de dicho

cambio, apunta a que “han cambiado todas las cosas, y no necesariamente para bien”. A lo largo de la entrevista señala múltiples aspectos en los que se pueden observar variaciones en torno a la música clásica en España.

El primer cambio que señala tiene que ver con la escasez de recursos que había en España en las décadas de los años 50 y 60 (discos, catálogos, diccionarios especializados, partituras, acceso a la información,...). Aunque se puede hablar de un proceso general a nivel mundial de crecimiento en el acceso a la información, de lo que habla el entrevistado es de cómo en su juventud, para acceder a libros, partituras etc. había que conseguirlos en el extranjero puesto que en España no había:

Se iba a Italia a hacer no sé qué y le pedía a ver si me podía traer un catálogo de Vivaldi” o “es que en aquel entonces, conseguir una partitura de lo que fuera,... tenía alguien que ir al extranjero y conseguírtela y traértela y luego a lo mejor, te ponían problemas en la aduana.

Pero la escasez, no sólo era referida al acceso a la información, sino que afectaba a la totalidad de la vida de la música en España. El entrevistado utiliza una frase del compositor español Sorozábal para ilustrar la situación: “Yo recuerdo una frase de Sorozábal que yo la digo mucho, diciendo que cuando él era joven, que la gente joven de hoy no se puede dar cuenta de la dificultad que entrañaba escuchar música cuando yo era joven”

El número de conciertos programados en la época de su infancia y juventud (las décadas de los cincuenta y los sesenta) era muy escaso. Además, existían dificultades de acceso a la música, tanto a conciertos como a la tecnología (tocabiscos, discos, etc.). Respecto a los conciertos, el entrevistado dice que “me iba a las colas de la Orquesta Nacional, que se hacían unas colas allí, he pasado yo un frío,... y claro te vas ahí a las cinco de la mañana, y pasabas un frío.... pues esos conciertos eran los caros.” Y respecto a la tecnología, dice que “tener una gramola tampoco era tan barato, una gramola”.

Además, el número de orquestas también era muy reducido y de mediocre calidad (la Filarmónica de Bilbao, la Nacional en Madrid, la del Liceu

en Barcelona, son las orquestas nombradas por el entrevistado⁴⁹). El crecimiento del número de orquestas en España lo vincula al proceso de democratización del país, con la creación de las CCAA y de las infraestructuras (en el contexto de la red de teatros y de auditorios).

Según el entrevistado, la creación de infraestructuras es lo más importante entre todos los cambios acaecidos:

Pues se crea la red de orquestas autonómicas, luego van haciendo las orquestas jóvenes de cada autonomía, y se va haciendo la política de creación de auditorios y de recuperación de teatros. Y eso ha sido lo más, musicalmente, lo más trascendental que ha pasado en la historia de la música en España, pero vamos, uy, yo diría que incluso de la cultura en España, bueno, yo diría que en toda su historia. Eso es trascendental, pero absolutamente trascendental.

En la actualidad, el entrevistado señala otros problemas de acceso a la música como son los que tienen que ver con la exclusión por posicionamiento geográfico. Este tipo de exclusión social está muy relacionado con el nivel adquisitivo y, por lo tanto, con el concepto de clase social.

Pero el problema es que un tío de un barrio, no puede, aunque le pongas la entrada así de barata, no puede venir por cuestiones logísticas. Entonces, claro, los que vivimos en un cogollito, y en ese cogollito tienes la suerte de que estás geográficamente en ese cogollito pues muy bien, pero si te toca estar por la “banlieu”, te han dado por el saco, te han dado por el saco.

⁴⁹En realidad, y según los datos de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, AEOS el número de orquestas que había en la década de los años cincuenta hasta los años sesenta en activo era mayor: existía desde 1847 la Orquesta del Gran Teatro del Liceu en Barcelona; en 1944 se fundó la Orquesta Municipal de Barcelona; la Orquesta Sinfónica de Bilbao (originalmente, Orquesta Filarmónica de Bilbao) se fundó en 1922; desde 1943 existe la Orquesta Sinfónica de Valencia; en 1879 se fundó la Orquesta Sinfónica de Navarra; en 1904 se fundó la Orquesta Sinfónica de Madrid, que en 1940 se convirtió en la Orquesta Nacional de España; en 1935 se creó la Orquesta Sinfónica de Tenerife; en 1845 comenzó la andadura de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, aunque surge como tal en 1980; y en 1946 nace la Orquesta Sinfónica de Baleares; nueve orquestas en total.

Señala que éste es uno de los motivos por los que ha descendido el público asistente a conciertos de música clásica: la distancia a los lugares donde se celebran los conciertos. Por eso, propone que la necesaria difusión de la cultura se realice por barrios, para lo cual es necesario ampliar la infraestructura existente; de esta manera, se lograría un acercamiento de la cultura musical clásica, haciendo especial hincapié en los barrios más desfavorecidos, “donde es el público más proletario”.

El cambio tan “drástico” que el entrevistado advierte en la situación de la música clásica en España también implica a los medios de comunicación. Cambio que él considera “algo revolucionario” por su capacidad de difusión de la cultura de la música clásica. Señala la creación de Radio2 como “una de las cosas más trascendentales, desde el punto de vista de difusión cultural, de popularización de la cultura y tal, de las cosas más trascendentales que han pasado en este país”.

Siguiendo esta línea, el entrevistado aboga por la función de difusión cultural general de los medios de comunicación, más aún en el caso de los medios de comunicación públicos, cuyo contenido debiera ser eminentemente cultural. En este punto señala las ambivalencias del país, puesto que en su opinión, este hecho lo tenían mucho más claro los franquistas que los dirigentes democráticos. Esta ambivalencia refleja la complejidad de la realidad; en palabras del autor, “ni los buenos son tan buenos ni los malos tan malos”. En el ámbito cultural, y más específicamente, en lo referido a la música clásica, las diferentes políticas culturales seguidas por los diferentes gobiernos, no parecen seguir una línea objetiva. A este respecto el entrevistado expone que “los sociatas lo primero que quieren hacer es acabar con radio2, porque vamos, es famoso que al Felipito González le parecía un disparate tener una emisora ahí de música, eso era una cosa muy elitista.”

Así se genera la contradicción de que Radio2 (creada en noviembre de 1965) fuese creada por falangistas (o gente cercana al régimen franquista, que en principio son los que menos se ocupaban de la música y la cultura) y que, sin embargo, fuese una iniciativa con la que se intentó acabar en la democracia dentro de la política cultural del gobierno del PSOE; esta paradoja es causa de desconcierto para el entrevistado. No por ello deja de reconocer que es mérito

La situación de la música clásica en España.

de la llegada de la democracia la creación de la red de teatros y auditorios. Lo cual le lleva a sentenciar “este, es un país contradictorio”.

En relación con las contradicciones de los sistemas, tanto de la dictadura como de la posterior democracia, el entrevistado plantea que los franquistas hicieron más por la música clásica que el gobierno democrático socialista. Como ejemplo de estas contradicciones, el entrevistado señala el caso de la orquesta de Radio Televisión Española, creada con el fin de “que tuviese un contenido cultural importante, y entonces eso lo hace Fraga. Y cuando llega el PSOE lo primero que quiere es quitar la orquesta de, y bueno de hecho, la orquesta de RTVE, no sale por la televisión”. Esta ambivalencia sobre todo en los últimos años del periodo franquista la explica el entrevistado de la siguiente manera:

Como la dictadura fue tan larga y claro, los propios mecanismos del franquismo se fueron diluyendo, porque desde el interior el propio franquismo iba saliendo gente más reformista. Pues claro, todo esto daba lugar a muchísimas contradicciones internas.

En la consideración del estado de la música clásica durante el franquismo, el entrevistado señala que había algunos nombres asociados al franquismo, como el del compositor Joaquín Rodrigo, pero que no existía una estética oficial impuesta desde el régimen: “Pues era lo único que veíamos que fuese un poco como una estética oficial, que claro, tampoco es que fuera una estética oficial ni nada.” Esta indiferencia por la búsqueda de una estética musical propia, que por otro lado suele ser típica de los regímenes dictatoriales⁵⁰, se explica según el entrevistado porque “al fascismo no le interesaba la música un carajo, no le interesaba un carajo la música, no ha habido una música oficial del franquismo jamás”. Así, se puede observar un vacío en el espacio musical dentro del régimen franquista. Este vacío que dejaba el propio régimen fue aprovechado por la llamada Generación del 51 que “son los que renuevan todo el lenguaje musical”. Como movimiento cultural surgen y se desarrollan de forma paralela

⁵⁰ Son representativos el régimen Nazi y la Italia de Mussolini como regímenes que utilizaron la música como un elemento más en su creación de un estado nacional de corte fascista.

al movimiento de abstracción pictórica (el entrevistado nombra a Zobel, Sempere, y Saura). Tanto la música como la pintura abstracta no fueron objeto de grandes censuras, dadas las peculiares características de ambas disciplinas. Cuando el régimen intenta modernizarse y dar un giro aperturista, intenta aprovechar dicha generación de jóvenes músicos, a quienes invita a participar en el “Concierto por la Paz⁵¹” en 1964. Este hecho, junto con la venida al año siguiente de la sociedad internacional de música contemporánea a España es, según el entrevistado, “todo el apoyo del régimen a la generación del 51”. Como actividades de protesta contra el régimen, el entrevistado cuenta cómo iban él y otros aficionados a la música clásica a patear a los conciertos en los que se programaba a Rodrigo, compositor asociado con el régimen. En cualquier caso, según el entrevistado, “en los años cincuenta, hacer un acto cultural de lo que fuera, era hacer un acto cultural, era hacer antifranquismo, y es verdad”. Con esta afirmación se refería a los locales de barrio, en propiedad de Acción Católica, donde se proyectaba cine de barrio o se organizaban pequeños conciertos.

Teníamos allá un cine club,... allá un localito, que era de Acción Católica. Y ahí, se hacían proyecciones de películas, y entonces una vez vino la policía y nos los clausuró. ... O sea, que proyectar una película en un cine de barrio,... era hacer antifranquismo.

Respecto a la innovación tecnológica y su impacto en el desarrollo de la cultura de la música clásica, el entrevistado señala la labor de difusión e información musical de los discos, “si no fuera gracias a los discos, habría música que no escucharías nunca”. Sin embargo, la universalización del disco contribuye a generar otros problemas. En palabras del entrevistado “el problema es que eso ha parasitado mucho, hoy ya la gente, creen que ser aficionado a la música es comprarse muchos discos, y oír muchas versiones de la misma obra.”

⁵¹ Efeméride fascista que celebraba el 16 de junio de 1964 la conmemoración de la paz tras la guerra civil.

Con la universalización de la utilización de los compact discs, señalado anteriormente, se abre la posibilidad de escuchar música contemporánea, porque “hay mucha música que si no fuera gracias a los discos, no la oirías nunca, sobre todo, la música contemporánea, la música viva”. El problema de la música contemporánea está unido al tipo de programación de música clásica que se hace en los conciertos. Con anterioridad a la llegada de la democracia, la falta de programación de música contemporánea la asocia a la carestía de calidad de las orquestas que impedía la interpretación de este tipo de obras.

El segundo punto central de la entrevista es la situación de la enseñanza y la formación musical; este tema va en paralelo con el de la socialización musical. Según el entrevistado, la situación de la enseñanza está en un estado de degradación general, más aún en el caso particular de la música. De hecho, en palabras del entrevistado, en la universidad ha llegado una situación en la que “son unos burros enseñando a otros burros”. El entrevistado continúa señalando que el fallo en el sistema formativo obliga a los individuos a tomar la iniciativa en lo que respecta a la responsabilidad de su enseñanza.

La enseñanza musical además posee un carácter especial, dada su dificultad, necesidad de esfuerzo y especialización. Según el entrevistado, esta problemática de la enseñanza musical no es exclusiva de España, sino que es un problema global a nivel mundial. Esta falta de formación musical está estrechamente relacionada con el status que ocupa la música dentro de la sociedad, con la consideración de la música a nivel social. Así como dentro de un nivel formativo superior (universitario) no está bien visto que no se hayan realizado una serie de lecturas consideradas básicas (como, por ejemplo, *El Quijote*) no está mal visto; sin embargo, que no se entienda absolutamente nada de música: “No les da la menor vergüenza, decir, no, yo de música no sé nada, pero eso te lo dice un ingeniero, te lo dice un médico,...”. El entrevistado apunta a que “no, cultura musical no hay ninguna” y a que España es un “país iletrado musicalmente”. El problema de que no exista una cultura musical es porque “la música en la educación no existe”. Según el entrevistado, esa es la raíz del problema: “el problema es el de siempre, que es que no hay una enseñanza musical”, puesto que “la música está proscrita de la enseñanza básica”, quedando fuera de los canales habituales de socialización. La responsabilidad de la educación musical queda al margen de la sociedad y se

traslada al propio sujeto, “el que quiera aficionarse, lo tiene que hacer por su cuenta y riesgo”.

En la parte correspondiente a la socialización musical, el entrevistado destaca el papel fundamental de las bandas, los coros y la familia. La afición a las bandas de música por parte del entrevistado le llega por parte de la tradición familiar; de ellas señala su labor como institución que ha acercado la cultura musical clásica al público y el “trabajo de difusión cultural, que nunca nadie lo reconocerá suficiente, ni se lo pagará suficiente.”

Las bandas españolas, y más específicamente, las valencianas poseen una calidad reconocida a nivel internacional. Además de las bandas, los coros también son mencionados por el entrevistado como una institución responsable de la socialización musical. De hecho, él cuenta su propia experiencia de cómo fue su aprendizaje musical: Y explica, “¿cómo aprendí yo la solfa?” Cantando en un coro. Que es la mejor manera de aprender la música, porque además disfrutas mucho, disfrutas mucho.” Desde su experiencia, propone la creación de coros en los colegios, institutos y universidades como una manera eficaz de difundir la música clásica y crear una base de aficionados. A nivel geográfico, además de las bandas valencianas, apunta al reconocimiento de la tradición de Bilbao por su sociedad filarmónica y Barcelona por su tradición operística.

La pérdida de la tradición de “hacer música en familia” ha contribuido a exiliar la música de las esferas privada y relegarla a otros lugares más visibles de la sociedad, pero aún así, quedando fuera de la cultura general. Esta tradición de música en familia estaba vinculada al género. Las señoritas de las clases acomodadas (tener un piano en casa no estaba al alcance de todo el mundo) eran formadas en “las buenas costumbres” en las que se incluía saber tocar el piano y tener ciertas nociones musicales que eran utilizadas en reuniones sociales y eventos familiares. Desde su punto de vista, “hoy la única gente, que eso no lo ha perdido, eso lo mantienen de siempre, que la música forma una parte esencial de las celebraciones familiares son los gitanos”. Los cambios en las sociedades modernas respecto a la enseñanza y sobre todo al género, han hecho que esta tradición familiar haya desaparecido. La inserción de la mujer en el mundo profesional, las exigencias de conciliación entre vida familiar y laboral, una formación orientada a la inserción laboral han hecho que se extinguiese dicha costumbre. Un motivo más que permite explicar por qué

La situación de la música clásica en España.

no existe cultura musical en España. Pero la incultura musical va más allá y afecta incluso a los aficionados; puesto que el entrevistado estima que incluso el aficionado a la música tiene un nivel cultural muy bajo.

Y en fin, te pones a leer los foros de internet, y eso te da, una medida del nivel cultural musical medio de la gente,... Pero claro, los lees y es que se te cae el alma a los pies, se te cae el alma a los pies, porque todo lo que sea posterior a Puccini ahora no les gusta. Pero tampoco les gusta Rossini, ni Mozart, ni. Y esos son los operófilos.

La comparación con la situación de otros países con respecto a la música clásica es inevitable y el entrevistado hace uso de ella en varios momentos a lo largo de la entrevista. Al hablar de la no existencia de cultura musical en España, compara las cifras de asistencia a conciertos de España con la de otros países: “la gente que iba, que íbamos regularmente a conciertos y óperas, no llegábamos al 9% de la población. Parece ser que en Francia las cifras no son muy superiores. Alemania y Austria es distinto”. Un poco más adelante, profundizando en la carencia de cultura musical, señala las diferencias entre la formación que se imparten en las universidades europeas y la española, ya no sólo reivindicando las formaciones corales, sino también la posibilidad de las formaciones orquestales:

Por lo menos un coro, no digo ya una orquesta, que también. ¿Por qué, como sucede en Inglaterra, el aprender un instrumento no da unos créditos, aunque estés estudiando lo que sea, ingeniero de caminos o... lo que sea?

En otro momento de la entrevista, expone cómo España se ha ido unificando con Europa, pero por el nivel más bajo, situación que anuncia el declive a nivel global de la música clásica.

Entonces, no sólo es aquí, es que claro en España cada vez se va unificando cada vez más con Europa, con Europa, en el sentido de que

es que Europa también está a la baja. Y claro, toda se va unificando. ...
Por el nivel más bajo.

De hecho, aunque nombra a Alemania como ejemplo paradigmático de la situación de la música clásica, “también en Alemania todo eso ha descendido”. Lo que hace suponer que la situación global de la música clásica está en baja forma.

La conflictiva división entre música clásica y música popular es otro de los temas que el entrevistado abordó en la entrevista. Él prefiere hablar de “música buena y música mala” y en su opinión: “esas barreras que ponemos, no tienen mucho que ver con la realidad, que la realidad de la música, y bueno, del arte es otra cosa”. El entrevistado defiende que esta división es “ideología” y que no tiene nada que ver con el arte.

7.2.- Análisis categorial de la entrevista E 2

La entrevista E 2 tuvo una duración de una hora, veintiocho minutos y veintiocho segundos y se desarrolló en el Café Comercial de Madrid en abril de 2010. El entrevistado E 2 nació en 1937; por lo tanto, en el momento de la entrevista tenía 73 años. Es compositor, y durante un tiempo fue Delegado General de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. También formó parte del Consejo Asesor de la Música y fue consejero musical de la Comunidad de Madrid. Fue cofundador del grupo ALEA, primer laboratorio de música electro-acústica en España. También colaboró con diferentes medios de comunicación como crítico musical.

Al inicio, el entrevistado señala que se dedicó a la música por “*vocación*” a pesar de la “oposición familiar”, ya que “pensaban, y tenían razón, que es muy difícil ganarse la vida con la música”. Su formación musical más temprana estuvo ligada a un coro religioso de su parroquia. Posteriormente, continuó su formación musical en el Real Conservatorio de Madrid. Completó su formación en el extranjero, en la Universidad de Utrecht, gracias a una beca de la Fundación Juan March.

El tema principal sobre el que se articula la entrevista son los cambios que han tenido lugar en la música clásica en España. En su opinión, el cambio “es que ha sido tremendo”, “ha cambiado muchísimo”, “como la noche y el día”. Al enumerar los cambios que han tenido lugar, apunta en primer lugar al incremento en el número y calidad de las orquestas: “de tener media docena o una docena... ahora hay veintitantas, creo, veintitantas orquestas regionales o autonómicas o como quieras llamarlas, y el nivel medio es mucho más que aceptable y eso ha sido un cambio monumental”. Según el entrevistado, el aumento del número de orquestas se ha llevado a cabo de una manera irracional y sin responder a una demanda social: “a mí me encanta que haya muchas orquestas sinfónicas, pero debe responder a una, a una demanda, y debe estar eh tejida, ¿no? Con la sociedad, dirigida, entremezclada, entramada”. La creación de nuevas orquestas en España se hizo gracias a la “importación de músicos” del extranjero al carecer de ellos en el país. Según el entrevistado, fue una importación masiva, “en manada” y casi todos procedían del “Este” de Europa. Subraya la gran diferencia de calidad de las orquestas; anteriormente eran mediocres mientras que “hoy las orquestas son apabullantes”. Este hecho lo hace extensible a todas las orquestas, tanto españolas como a nivel internacional. La calidad interpretativa de las orquestas españolas estaba mediada por su situación laboral. Según el entrevistado, los músicos de orquesta anteriormente llevaban una “vida miserable”, y su situación era “siempre precaria, claro, el resultado artístico era lamentable”, con “sueldos miserables”; en la actualidad “eso ha cambiado muchísimo, ha mejorado”. Este incremento en la cantidad y calidad de las orquestas responde a una “decisión política de culturizar... culturizar en lo que se puede al público”, según el entrevistado. A pesar de esta voluntad política, el entrevistado dice que:

Yo creo que todavía estamos en trance de lograr eso, porque yo no creo que en muchos lugares las orquestas se llenen, yo creo que el público, esto, el pueblo español vive de espaldas a la música culta... a la música artística, como dicen los alemanes.

Así, desde su punto de vista, una de las razones de la falta de cultura musical es el gran peso de la tradición de la música popular en la sociedad española; en sus palabras “el peso de la cultura rural y subterráneos y todo lo que ha pervivido de ella” impide que se conozca “la gran música”.

No obstante, más adelante continúa explicando que las orquestas españolas gozan de un público fiel, pero que dicha fidelidad impide que se produzca un proceso de renovación y actualización del mismo. El público de la música clásica en España es pequeño, cerrado, fiel y concentrado en una única clase social. Según el entrevistado, el público está “todo congelado en el ámbito... de una clase social”. Insiste en la estratificación por clases de la sociedad española en otro momento y retrata su concepción sobre la misma, pues considera que “en España hay un clasismo espantoso... son tan canallas... las clases adineradas, son tremendas, aquí y en todas partes”.

El entrevistado también repasa la situación de la composición y de los compositores; en general, “yo veo el panorama de la composición en España muy negro”. La composición en España depende de las subvenciones del Estado y no existe una iniciativa privada que permita un sustento autónomo a los compositores. En otra ocasión ahonda en esta idea calificando a los compositores como “unas queridas del Estado”. Parte de la responsabilidad en la persistencia de esta situación recae en los propios compositores, pues de ellos dice que “están dispuestos a apoderarse... de un dinero que a su juicio les pertenece”. En otro momento los califica como “alguno de esos chorizos que proliferan por la música española, cultura española”. Según el entrevistado, la situación de los compositores “sigue siendo espantosa” pues no ha mejorado con el paso de los años. Además, considera que el esfuerzo que supone alcanzar el triunfo profesional en el ámbito musical hace que la persona se malogre: “el que ha llegado en sí, está envenenado, está envenenado,... hará lo que sea”. Y lo hace extensible no sólo a los compositores, sino a los artistas en general, e incluso va más allá e incluye también la política.

En el momento de la entrevista (año 2010) el entrevistado señala que la corrupción llega hasta el “Ministerio de Cultura infame” de los que también dice que su único objetivo es “ir a sablear al director o directora general”. Su reprobación llega hasta el mundo de la crítica, de la cual dice que son “vicarios del poder establecido en el teatro tal, la orquesta cual... es una impudicia” y

continúa diciendo en otro momento “la mayoría de los críticos son un asco, es una cosa vergonzosa”. A este respecto no duda en señalar una anécdota en la que cierta persona trató de “comprar” a un crítico, para favorecer su creación musical.

En su exposición hace un relato de la historia reciente de la composición en España. Empieza por el llamado “Grupo de los ocho”⁵² que formaron un grupo “para negar todo lo que no eran ellos, eso es lo único en que se ponen de acuerdo”. Es decir, que no existen como grupo por una unión musical, sino por una serie de intereses en común y porque al estallar la guerra civil española, obligó a la mayoría de sus miembros al exilio. Posteriormente, surge la “Generación del 27”⁵³ (Gustavo Durán o Julián Bautista son los compositores de esta generación que nombra el entrevistado) que vivió en el exilio y formó parte de la llamada “tercera España”. Más adelante, surge la “Generación del 51” de la que forman parte Luis de Pablo o Cristóbal Halffter, que contribuyeron a la apertura internacional de España o, según el entrevistado, “a remover el cotarro y alterar” más que a introducir a España en las vanguardias de la composición contemporánea. También indica la existencia de compositores cercanos al régimen dictatorial o utilizados por el mismo, como, por ejemplo, el maestro Rodrigo. Con la llegada de la democracia, el sistema incorporó a los compositores de vanguardia españoles, a los que él llama “jóvenes turcos”, puesto que según el entrevistado durante el régimen dictatorial estuvieron fuera del sistema y ahora están integrados en el mismo: “este es un país rarísimo

⁵² El “Grupo de los Ocho” también ha sido llamado “Grupo de Madrid”, y aglutina a compositores como Ernesto y Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Jesús Bal y Gay o Adolfo Salazar. Comparten cierto paralelismo con el grupo parisino de “Les six” en cuanto a que ambos nacen con la intención de combatir el conservadurismo. Para más información sobre el “Grupo de los Ocho” es interesante el estudio que hace María Palacios (2008).

⁵³ La “Generación del 27” sirve habitualmente para denominar a un grupo de literatos y poetas, de entre los que destacan Jorge Gillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre o Emilio Prados entre otros. Habitualmente, los estudiosos han asimilado el “Grupo de los Ocho” dentro de la “Generación de los 27”, compartiendo, en múltiples ocasiones la misma denominación como “Generación del 27”. Cabe destacar la fructífera colaboración que se estableció entre ambos grupos, literario y musical, como se aprecia en muchas canciones de estos compositores, que utilizaron poemas de estos autores.

porque los jóvenes rebeldes de hace cincuenta años, porque ya son cincuenta años, son académicos de bellas artes”

Continúa su discurso haciendo un repaso por las diferentes vanguardias compositivas, desde la música concreta⁵⁴ instrumental de Lachenman, hasta la “muy carca” que trata de recuperar la tradición, lo cual en su opinión es “imposible”; más adelante nombra a los “pseudocientíficos”⁵⁵ o los llamados “alhambristas”⁵⁶. Defiende la música contemporánea, pero pone en cuestión ciertos métodos compositivos: “evidentemente, no puedes componer como Haydn hoy en día,... pero es que eso no tiene sentido, destrozar instrumental”. Con “destrozar instrumental” el entrevistado se refiere a los nuevos usos instrumentales de la música contemporánea, como, por ejemplo, la utilización del piano preparado⁵⁷. Como compositor realiza una valoración crítica de las nuevas vanguardias compositivas, sin que éstas salgan muy bien paradas. Considera que las nuevas formas de componer son “limitadas” sobre todo refiriéndose al serialismo⁵⁸. Del atonalismo⁵⁹ dice que “me parece un disparate, me aburre y me parece un disparate”. Enmarca estas críticas dentro de un ámbito más amplio que es el de la desaparición del arte y “la muerte de la

⁵⁴ La música concreta o música acusmática es un género musical cuyos fundamentos teóricos y estéticos fueron originados por Pierre Schaeffer en los estudios de la radiodifusión francesa en 1948. La “música acusmática” está ligada a la aparición de dispositivos que permitieron la descontextualización de un sonido fijándolo en un soporte (en un principio analógico, como la cinta, posteriormente digital, como el CD) con el fin de tratar este sonido de manera separada y manipularlo.

⁵⁵ Modelo compositivo basados en fórmulas matemáticas y modelos pseudocientíficos, de donde le llega su nombre.

⁵⁶ El “alhambrismo” aparece a principios del siglo XIX como una corriente compositiva dentro del movimiento cultural de cuño neohistoricista propio del Romanticismo, que cumple con las máximas de huida al pasado y al exotismo integrado por la doble vertiente simbólica integrada en la figura de la Alhambra (por el origen medieval y oriental del monumento). Las composiciones musicales se caracterizan por sus guiños populista y neo-árabes.

⁵⁷ Un piano preparado es un piano cuyo sonido se ha alterado colocando objetos (preparaciones) sobre o entre sus cuerdas, en los macillos o en los apagadores.

⁵⁸ El Serialismo es un método de composición musical que, como su nombre indica, utiliza series, esto es, grupos de notas sin repeticiones que siguen un determinado orden. El caso más frecuente es el dodecafonismo que emplea las doce notas de la escala cromática.

⁵⁹ El atonalismo es otro modelo compositivo antecesor del dodecafonismo, conocida como “atonalidad libre” o “cromatismo libre”, y se basaba en un intento consciente de evitar la armonía diatónica tradicional.

música". En su opinión, "la pintura ha desaparecido", y entiende que "cualquier idiota" dice hacer arte. La extinción del arte parte de una visión más holística de la realidad y la vincula a la inseguridad que se vive en las sociedades actuales en las que vivimos, "hoy día, no sabemos donde agarrarnos. Estamos... flotando en una situación muy inestable. Y eso se refleja en la música".

Al hablar de vanguardias musicales, el entrevistado estima que "hay que estar en Alemania para ver lo que es la música contemporánea". Relata cómo era la situación de la música de vanguardia durante los años setenta en Alemania, que distaba enormemente de la realidad en España. Narra cómo se promocionaba la música desde la radio, llena de "viejos nazis" que se mofaban de las nuevas vanguardias. A pesar de lo cual, las vanguardias musicales alemanas recibían unas "dotaciones presupuestarias fantásticas". Además de la comparación de las vanguardias musicales de Alemania y España, en otro momento de la entrevista también compara la situación entre ambos países, al hacer referencia al número de orquestas y teatros de ópera existentes en Baden-Baden y cómo estos sí responden a la demanda del público, y no como en España, como ya se ha explicado anteriormente.

Otro de los temas que aparece a lo largo de la entrevista se enmarca dentro de la relación entre música y política. Con respecto a la división política en España, el entrevistado declara que en España no ha existido nunca una "derecha civilizada" y que antes de la guerra civil existía "un pequeño núcleo de gente ilustrada" que se situaba más a la izquierda respecto a los derechos civiles, pero no así en lo que respecta a la propiedad privada. Al hacer un repaso por la historia de la música española, menciona la existencia de la "tercera España", dentro de la que se encontraban numerosos músicos y compositores españoles que tuvieron que permanecer en el exilio tras la guerra civil española. Más adelante, relata cómo cuando el régimen dictatorial ya estaba asentado se llevó a cabo una política de repatriación de los exiliados. El entrevistado nombra el ejemplo de Jesús Bal y Gal:

Exiliado en Buenos Aires muchos años, que volvió a España, protegido por los fascistas; claro, es lo que necesitaban y tratan de ocultar, es decir, el fascista le, posibilitó la vuelta a España, le buscó algún acomodo para que, en fin, pudiera sobrevivir.

En cualquier caso, respecto al periodo franquista el entrevistado no duda en reseñar que “no todo fue tan malo”; también había gente valiosa, como su maestro Gerardo Gombau o el maestro Argenta. En su opinión:

Total que había gente muy buena, no todo es malo. No todo fue malo. Quiero decir, claro que fue malísimo, pero no toda la gente que era deleznable en los años cincuenta, sesenta, en España. Eso es falso, eso es falso.

Como conclusión cabe añadir que su visión del mundo de la música clásica en la actualidad es bastante pesimista: “el panorama de la música actual en España, yo creo que bastante mal. Pero todo es susceptible de empeorar... la situación es desesperada”.

7.3.- Análisis categorial de la entrevista E 3

La entrevista E 3 tuvo una duración de una hora diecinueve minutos y cincuenta y cuatro segundos y se desarrolló durante una comida en un restaurante en mayo de 2010. La entrevistada E 3 nació en 1942 por lo que tenía 68 años en el momento de la entrevista y seguía en activo. Es cantante lírica profesional, catedrática de canto y posee además, junto a un socio, su propia compañía de ópera y zarzuela.

En el inicio la entrevistada realiza una breve narración autobiográfica de cómo orientó su carrera profesional hacia el mundo de la música clásica. En este sentido, señala el azar unido a su red de relaciones sociales como uno de los factores que hizo que se inclinase por la carrera profesional de cantante lírica.

El tema principal de la entrevista es la situación y las condiciones laborales de los músicos profesionales españoles, referido fundamentalmente al periodo de los años sesenta y setenta en España. Todo ello, narrado desde la perspectiva de su propia experiencia profesional. En un primer momento,

La situación de la música clásica en España.

hace una evaluación de la situación actual de los cantantes y señala la corta duración de sus carreras profesionales, a diferencia de lo que era habitual durante su vida profesional.

No entiendo bien, siendo yo profesora de canto, que duren tan poco las voces. No lo entiendo... Yo no sé qué ocurre, pero que aparece un divo o una diva y a los cuatro o diez años, como mucho, diez años de carrera ha desaparecido. ¿Qué ocurre? No lo sé. ¿Falta de técnica? No lo sé. ¿Qué les exigen demasiado? No lo sé, porque más de lo que nos han exigido a nosotros, no creo que exijan a nadie.

La corta duración de las carreras profesionales en la actualidad no encaja con el hecho de que se haya producido una mejora en la situación laboral, dado que una mejora de las condiciones laborales supondría, a priori, un posible alargamiento de la vida laboral. El agravio comparativo de las diferentes condiciones laborales con la actualidad son obvias para la entrevistada, puesto que antes en el teatro se veían “las necesidades que pasaba la gente”. El nivel de precariedad dentro del gremio de los músicos y artistas era elevado y muy común entre sus miembros. En sus propias palabras:

En aquella época sí, y entonces luego me di cuenta que tenía compañeros que lo estaban pasando mal entonces me di cuenta de que había otra forma de vida distinta, otra manera de concebir la vida. Hablé con ellos y supe que había un estado que no era precisamente en el que vivíamos en España, el que yo vivía en España, gente lo pasaba muy mal, gente que no tenía dinero, gente que debía hasta las, gente sinvergüenza,...

Los bajos salarios es uno de los puntos centrales a los que se añadían otras condiciones laborales que hacían que la situación vital de los músicos y artistas fuese complicada. La distribución de los salarios en las funciones artísticas llegaba a extremos inverosímiles, pues, como narra la entrevistada a raíz de una función en la que aparecía un caballo: “el caballo ganaba más que nosotros al día. Ah, sí bonita. Cuando nos enteramos de lo que ganaba el

caballo casi nos quedamos todos sin cantar ese día”. En contraposición a esta situación vivida en los años sesenta y setena, la entrevistada señala como en la actualidad se ha producido un aumento en los cachés en relación con las horas de trabajo “porque ahora se trabaja mucho menos y se gana mucho más.”

Las difíciles condiciones laborales en las que realizaban su trabajo los profesionales del mundo del canto creaba un ambiente propicio para que surgiese cierta competencia laboral entre los propios compañeros en lugar de un espíritu grupal de defensa de sus intereses (dadas las características especiales del trabajo como cantante solista). Esta situación llegaba a extremos en los que la competencia por los puestos de trabajo resultaba incómoda para la entrevistada:

Pero a mí me han llegado a decir una persona, que qué hacía yo en el teatro quitándole el pan a una persona que lo necesitaba... Allí me vinieron las zancadillas, a mí me vinieron compañeras que me querían mucho, que me querían ver muerta, vamos, no me querían mucho demasiado... Me han hecho daño moralmente, me han hecho, no físicamente nunca, pero moralmente sí, me han hecho mucho daño, mucho daño.

Pero no siempre la competencia suponía un escollo; también animaba al desarrollo profesional y era vista por la entrevistada como algo positivo.

Y luego después, como había una competencia impresionante entre nosotras, porque éramos jóvenes y todas queríamos ser cantantes y todas queríamos triunfar, pues había competencia, no zancadillas, ¿eh? Zancadillas las ha puesto alguien, pero había una competencia muy buena dentro de los cantantes.

Las malas condiciones de trabajo se agravaban cuando se hacían giras por los diferentes teatros de España, con motivo de los llamados “Festivales de España”, creados en 1952 por el entonces ministro de Información y Turismo Fraga Iribarne para “*llevar la cultura a las plazas de todos los pueblos*” (dicho

por el propio Fraga Iribarne). La precariedad en estos casos tenía que ver con el transporte y con el alojamiento en el que debían pernoctar.

Y entonces allí me enseñaron a que el hotel de tres estrellas no existía. Existía la pensión Pepa... Y eran unos festivales que íbamos, pues nos hacíamos veinte mil kilómetros en esos autobuses maravillosos por el mundo. ... Entonces había veces, que por lo que fuera o fuese, era una feria donde no había, no teníamos hoteles, y entonces, ¿sabes lo que hacíamos? Nos íbamos a la playa, luego nos bañábamos en la playa, estábamos tan contentos, comíamos una paella en la playa, luego nos duchábamos en las duchas de la playa, donde el restaurante, y nos íbamos a una cafetería a tomar un café y a relajarnos un poco y luego cantábamos y no pasaba nada, ¿sabes?

A raíz de la narración de sus experiencias profesionales, la entrevistada señala el gran cambio en las condiciones laborales que se ha dado en la actualidad en el propio desarrollo de la actividad profesional, sobre todo con respecto a dos puntos: los días de descanso y la cotización en la Seguridad Social.

No teníamos días de descanso, eran todos los días, dos funciones. Se ensayaba a las cuatro de la tarde la siguiente función. ... Nosotros trabajábamos todos los días... Empezando porque no nos daban de alta en la seguridad social, no. ... pero llevo cuarenta y cuatro años en el teatro y creo que tengo cinco años cotizados, nada más, nada más.

Las condiciones laborales en las que se desarrollaba su trabajo están estrechamente vinculadas con la consideración social de la profesión artística, en este caso, específicamente con la consideración de los músicos, particularmente de los cantantes de zarzuela en España. Asimismo, cabe destacar que se apunta a una jerarquía dentro de los músicos, puesto que no merece la misma consideración una cantante de ópera que una de zarzuela, siendo estos últimos peor considerados. Este tratamiento diferencial que se da en España a la zarzuela como género propiamente español no es el que se

encuentra la entrevistada en Europa o Sudamérica, donde la zarzuela es particularmente apreciada y por extensión, sus intérpretes.

Mira, el cantante español, no se le ha tenido en cuenta, no, porque si nos tenían en cuenta, por supuesto, pero nos han tratado mal, no hemos sido bien tratados. ... Pero cuando tú ibas al extranjero te trataban de una manera que en España no te trataban. ... Cuando tú vas a Europa a trabajar, es que te tratan de otra manera, te tratan como tratan los españoles, trataban los españoles a la ópera.

En este sentido y al hilo de la consideración social de la profesión artística y más específicamente de la profesión del cantante, la entrevistada también señala que la música no estaba considerada como un trabajo, lo que viene a poner de relieve el lugar que ocupaba la música en la sociedad española en aquella época, es decir, en la década de los años sesenta y setenta.

Mis padres, cuando yo les dije que me iba de casa a cantar, les dio el yuyu del siglo. Porque ellos pensaban que yo estaba estudiando canto como una gracia de la niña, pero que no me iba a dedicar a cantar, y les costó mucho trabajo reconocer que yo quería dedicarme a cantar, les costó mucho trabajo.

Esta falta de consideración social contrasta con la idea que tiene la entrevistada de la propia profesión, ya que ella considera que los músicos y cantantes eran unos trabajadores más, sin entrar a valorar su trabajo exclusivamente por la vertiente “artística”, sino todo lo contrario, considerando que “éramos trabajadores del canto”. La entrevistada está vinculando en este punto la profesión de cantante con el concepto de trabajo como actividad productiva. Esta consideración de la profesión del artista como la de trabajador también es ilustrada cuando la entrevistada menciona la longevidad de la vida profesional del músico, que no se jubila a las edades preestablecidas para ello. En este sentido, la entrevistada declara que “es que sí, yo he tenido la gran suerte de que me ha dirigido Torroba, me ha dirigido muchas cosas. Y

La situación de la música clásica en España.

Sorozábal también muchas. Pues mira, eran mayores pero todavía vivían y estaban en activo.”

La cuestión de género está presente de forma continua a lo largo de toda la entrevista. Su condición de mujer media en el desarrollo de su experiencia profesional y personal de forma determinante. Empezando por la educación diferencial que por su condición de mujer había recibido. Las expectativas intelectuales y decisorias que durante su juventud (década de los sesenta) la entrevistada vivía en su persona eran bastante reducidas, tal y como se refleja en sus comentarios.

Y, sin embargo, claro luego cuando ya vas siendo más mayor y te vas dando cuenta de las puertas que te han cerrado, pero tú piensas que en aquella época, una chica de veinticuatro años de una familia, eh, media alta, ¿eh? Pues no tenías derecho a pensar, solamente a ser una niña de jijíjajá y sanseacabó, porque es que era así.

Esta concepción del mundo intelectual y laboral de la mujer viene determinada por la educación que había recibido tanto desde las instituciones educativas sociales como desde la propia familia sobre el papel social de la mujer. El cambio en la idea que tenía la entrevistada sobre la mujer llega con su introducción en el mundo laboral del teatro, al descubrir la existencia de otras realidades diferentes.

He metido la pata muchas veces, porque yo tenía las ideas de que la mujer si vive con un hombre es pecado mortal y es una fulana ... entonces, yo por ejemplo, me di cuenta de que había otra forma de vida distinta, a la que yo había tenido hasta entonces.

A pesar de la formación tradicional de la entrevistada, sus prácticas se pueden considerar “modernas” dentro del contexto social de su tiempo, puesto que desde joven trabajó para tener ingresos e independencia económica, con el objetivo de procurarse una formación como cantante. Esta independencia económica que la entrevistada había conseguido en su juventud con su trabajo cambia cuando su estado civil pasa de ser soltera a ser una mujer casada. Este

hecho supuso un cambio importante en la vida de la entrevistada, puesto que pasó a una situación de dependencia (económica) que no había tenido hasta entonces.

Porque yo hay una cosa que sí lo digo siempre, que a mí, no me ha pagado nadie una clase. Mi padre tenía una empresa, y yo me iba con él por las mañanas, cuando terminé el bachillerato, me levantaba a las 7 de la mañana y me iba con él hasta las 3 de la tarde y trabajaba en la oficina. Yo me jacto de que todo lo que he hecho me lo he pagado yo, que eso, también hace mucho. ... Cuando me casé, y le pedí a mi marido la primera vez que me diera dinero para la peluquería, se me cayeron los sombreros al suelo.

El hecho de convertirse en una mujer casada afectó de manera directa a su vida laboral, puesto que debía compaginar su vida profesional con su vida familiar. Cuando la entrevistada compara la situación actual de los trabajadores del mundo teatral con lo que a ella le tocó vivir, muestra su incompreensión por la actitud de queja ante el esfuerzo de la profesión que se profesa actualmente.

No tiene nada que ver de cómo trabajábamos nosotros a como se trabaja ahora. Por eso, cuando alguna alumna viene diciendo –estoy cansada porque- y yo ya, y yo tenía mi casa y tenía mis hijos, y no pasaba nada.

Son varios los momentos en los que la entrevistada hace alusión a la dificultad que entrañaba la conciliación de la vida laboral y la vida familiar. El sentimiento de responsabilidad familiar como madre con el sentimiento de responsabilidad en el trabajo se entremezclan durante su narración.

Porque ya no es a mis hijos, porque mis hijos, no les he llevado mucho al teatro. Primero porque como cantaba yo, tampoco podía tenerlos en medio, porque además, me parecía horrible que los niños estén en medio de un teatro, en donde, oye, que allí se va a trabajar, no se va, la niña y el niño de menganita, qué monos, no no.

A pesar de la preponderancia que la entrevistada da en toda la entrevista a su trabajo, este hecho no impide que en momentos puntuales, cuando las circunstancias así se lo permitían, hiciese todo lo posible por tratar de mantener un estrecho vínculo con su núcleo familiar y más específicamente con sus hijos, integrándolos en la medida de lo posible en sus particulares circunstancias de trabajo.

Yo iba con mis hijos de vacaciones. Porque eso sí que yo, lo que he intentado, es tener siempre a mis hijos conmigo. Como no me gustaba llevarlos al teatro, porque no me gustaba, si alguna vez íbamos a una playa que me hiciera, que me gustara, pues me los llevaba, pero normalmente no me los solía llevar.

En otro momento la entrevistada señala cómo priorizó su vida personal y familiar frente a la posibilidad de explorar otros horizontes profesionales más ambiciosos fuera del ámbito de España, con proyección internacional. De esta forma pone de relieve la difícil compatibilidad que suponen las exigencias de la profesión artística con las de la vida familiar. A lo anterior se suma la vía utilizada por la entrevistada para acceder al éxito profesional: la del trabajo y el esfuerzo propio en su desarrollo profesional de cantante lírica.

Yo cuando empecé, me propusieron ir a Milán a estudiar, cuando empecé a cantar. ... pero marcharme un año, dos años, tres años a Milán y dejar a mi pequeñajo, entonces era uno solo, aquí, dije que no ... que prefería ser cantante de zarzuela y tener mi vida. Que yo no dejaba de ver crecer a mi hijo, de verle crecer los dientes, por estar intentando cantar en un sitio, donde yo ya aquí lo tenía ya hecho, ¿sabes lo que te quiero decir? Y sin pasar por camas. Que eso también es importante. Porque también me contaron, en Italia, digo ¡ah!, no bonito pues porque no, ¡ja!

En cualquier caso, la conciliación laboral y familiar pasaba por la necesidad de tener una persona contratada que le ayudase en casa. En ningún momento de

la entrevista nombra a su marido como parte implicada en el proceso. Sin embargo, si habla de la “chica”, o la “muchacha” o la “niñera”, que estaba como interna en su casa. Las funciones que realizaba en el hogar “la chica” eran las mismas que la entrevistada realizaba en su casa cuando se lo permitía su trabajo.

Mira, yo me acuerdo que mi muchacha, yo tenía una muchacha. Claro, al tener hijos pues no tienes más remedio que tener ayuda en casa, por supuesto. ... y cuando yo estaba en casa, ella desaparecía. Era yo la señorita de compañía, para eso era su madre, entonces era yo la que les hacía todo y tal.

Dicha persona además de encargarse de las labores del hogar, era la que se ocupaba de cuidar a sus hijos. El papel de esta persona no se limitaba al ámbito del hogar, sino que cuando era preciso, viajaba con ella en sus giras: “me llevé a la chica, a la niñera, me la llevé porque es que yo no podía, es que yo no podía ser”.

Por último, otro de los temas básicos que se desprende a lo largo de toda la entrevista son los cambios que han transformado el mundo de la música clásica. Además de las modificaciones en las condiciones laborales que ya han sido mencionadas, también señala la introducción de la tecnología como factor de cambio. La introducción de la tecnología la relaciona directamente con las puestas en escena de las obras, contribuyendo a una mejora objetiva de las mismas porque en la década de los sesenta y setenta “se presentaban las cosas, en aquella época, ¿eh? que ahora te reirías un poco de la presentación, pero presentaban las cosas, lo mejor que entonces se presentaba, como ahora con los decorados corpóreos, y todas las cosas, el metacrilato y todas las cosas que se usan”. La valoración que hace la entrevistada de las innovaciones escénicas en el teatro son positivas en general aunque pone límite a las mismas, puesto que con el apelativo de moderno “ostras, con la etiqueta de moderno hay que ver lo que están metiendo en la zarzuela, que mejor sería no verlo” llegando a calificar algunos espectáculos de “horrorosos”.

Otro de los cambios que la entrevistada aprecia con respecto a la actualidad tiene que ver con la programación de las zarzuelas. Durante el

periodo en que la entrevistada ejerció como cantante solista de zarzuela “se hacía mucha zarzuela no se repetía, estábamos todo el día estudiando”. Reivindica el enorme patrimonio prácticamente desconocido de zarzuelas que antes se hacía y que ahora no se programan “porque son muchos títulos, que hace años y años que no se ponen y nosotras las poníamos y otra y otra y estudia y estudia”.

7.4.- Análisis categorial de la entrevista E 4

La entrevista E 4 tuvo una duración de una hora veintiún minutos y veinte segundos y se desarrolló en un conservatorio público superior de música en abril de 2010. El entrevistado E 4 nació en 1950, por lo que en el momento de la entrevista tenía 60 años. Su actividad profesional es la de musicólogo, aunque la mayor parte del tiempo la dedica a ejercer como docente en un conservatorio.

La enseñanza de la música es el tema central que se aborda a lo largo de la entrevista. Dentro del amplio mundo de la enseñanza musical, lo primero que hace el entrevistado es señalar las peculiares características de la enseñanza musical, como materia sonora “vinculado a la música como hecho sonoro”, que es algo que en opinión del entrevistado se suele olvidar, que “la música es algo que suena”. Tras esta declaración de principios, analiza el estado de la enseñanza musical en España destacando su exclusión del ámbito universitario, con lo que esto supone a nivel de reconocimiento social (la formación universitaria otorga status a nivel social): “el mundo de digamos la alta educación, a nivel universitario, ha olvidado o marginado a la música.” Este hecho determina la enseñanza musical en todos los sentidos. Además, cuando la música aparece en las universidades se utiliza con otros fines que no son propiamente musicales; el autor señala cómo las extensiones culturales universitarias son “agencias de conciertos y de tráficos de influencias”, funciones alejadas de la música. Apunta a la diferencia de “costes económicos” del mundo universitario al mundo de la enseñanza musical (ratio profesor-alumnos principalmente) como una de las razones por las que no se han

integrado los conservatorios en las universidades. A la ratio, también se le suma la competencia por la colonización de los espacios profesionales por parte de los catedráticos universitarios frente a los catedráticos de los conservatorios. Esto, según el entrevistado, se consigue tanto por la “exclusión” consciente de los conservatorios de la universidad inventando “diferencias ad hoc” como por la propia consideración de “inferioridad manifiesta” del profesorado del conservatorio (que prefieren definirse como “artistas” y no como universitarios). La voluntad separatista de los músicos se retroalimenta con el agravio comparativo con otros profesionales de grado universitario: “no es razonable que en este país, pues yo qué sé, un veterinario, un farmacéutico, eh un podólogo, sean universitarios, y deben serlo, con todo merecimiento, pero no un director de orquesta, manda narices”. La situación de anquilosamiento se agrava con el propio atraso que sufren los conservatorios, que, como dice el entrevistado, hacen honor a su nombre: “los conservatorios cada vez son más conservatorios y cada vez miran más hacia atrás”. En esta línea, el entrevistado señala la falta de adecuación entre la enseñanza musical y el mundo profesional que está formando a una “minoría, de élites y demás,..., esto es una cuadrilla de inadaptados”. Para reconducir esta situación el entrevistado considera que habría que “redefinir un poco el sentido de estas enseñanzas” y además, se necesitaría una “visión de conjunto de todo el fenómeno” en el que quedasen integrados los diferentes niveles de enseñanza musical y se hiciese compatible con las enseñanzas formales oficiales. Al hilo de la compatibilidad con la enseñanza regular, plantea como cuestión de fondo la capacidad productiva de la música (tal y como hoy se imparte en los conservatorios principalmente) dentro del mundo profesional: “¿la música es improductiva? Según”, haciendo hincapié en su falta de adaptación al mundo actual. El estado de precariedad que vive la enseñanza musical conlleva que no exista una educación de la sensibilidad y se produzca una igualación por lo bajo. El entrevistado dice: “pero como cultivo de la sensibilidad o cosas así, yo creo que muy deficiente.”; en otro momento de la entrevista: “no se trata de que lo hagamos igualando por lo bajo, igualemos por lo alto tratando de levantar tratando de, hacer que crezca y que mejore esa sensibilidad”. A pesar de lo cual indica cómo ha existido un aumento en la demanda de la educación musical, pero debida a las nuevas características del mercado de trabajo y el

cambio en las estructuras familiares puesto que ya no hay quien se haga cargo de los niños: “mientras van a clase de música no les dan la tabarra,... pero mientras tanto hay que procurar endosárselos al profe o al abuelito, que para eso está.” Esto no impide que el entrevistado vea en esta formación musical una oportunidad que permite la creación de público, de aficionados de base. En todo ello, señala la responsabilidad de la clase política como motores de cambio: “eso es una visión que corresponde a los gobernantes, a los políticos”.

Otro de los temas que trata el entrevistado es el del estado de la creación musical contemporánea. A este respecto señala que ha existido un cambio, la existencia de una “normalización”, así como de una “homogeneización” a nivel global, sobre todo “un proceso de normalización paralelo también a un cierto proceso de normalización de la vida pública en España”. Este proceso en el que se van “homogeneizando las actitudes, las propuestas y el fruto de los creadores musicales” tiene la particularidad de su forma de supervivencia a través de la subvención puesto que es un mercado “extremadamente minoritario” que “difícilmente puede mantenerse en una economía de mercado libre”. Así, el entrevistado señala que a pesar de vivir en una sociedad “envilecida, por estos mecanismos de sometimiento” refiriéndose a la dependencia económica para su subsistencia (la subvención en particular), “por fortuna no afecta al propio contenido, es decir, al producto musical”. Esto se debe a la falta de cultura musical de los encargados de otorgar las subvenciones: “estos patronos que reparten el dinero no tienen ni puñetera idea”. En su análisis, habla más específicamente del proceso vivido en España y en relación a los sucesos históricos del país. En la creación musical española se produjo un proceso de renovación consciente e intencionada con la llegada de la transición que en su afán de “modernización” acabó “pagando un precio muy alto y un poquito innecesario. Creo que se hizo tratando de cortar raíces”. Lo que el entrevistado refiere es la necesidad que se tenía desde los poderes públicos de desvincularse del régimen anterior “*en homologación con el resto de la Europa democrática*”. De manera que todo lo que sonaba a “*neo nacionalismo*” vinculado al régimen franquista fue rechazado. Esto afectaba directamente a la creación musical puesto que en la historia de la cultura española siempre ha existido un “*maridaje entre lo popular y lo culto*”. En un afán de separarse de su propia historia, de distanciarse de esas características,

“entonces apostaron por una estética radicalmente ajena a cualquier sensibilidad, o a cualquier vínculo o a cualquier elemento que pudiera servir de asidero a la sensibilidad popular”. En este sentido, esta separación de lo culto y lo popular también hace referencia a las nuevas corrientes estéticas de la historia del arte contemporáneo, que tratan de alejarse del público. Es por ello, que aunque en España el proceso posee unas características muy determinadas, procesos similares de divorcio entre público y música contemporánea también se observan en otros países europeos.

Profundizando en el cambio político que con la transición se vivió en España y en cuáles fueron sus consecuencias en la música clásica, el entrevistado señala que en el proceso político “hay consecuencias directas y la aplicación directa para nada, o sea, no les importaba un carajo, ni a ellos ni a los de la transición ni a los de antes ni a los de después”. A pesar de que la música se encontraba fuera de la agenda política, sí que de manera indirecta se produjeron algunos cambios que “incidieron en la música”, como fue la creación de las autonomías y, posteriormente, en los años ochenta, de infraestructuras (auditorios principalmente). Según el entrevistado, tras la creación de infraestructuras ex nihilo se producía el problema de cómo llenarlas: En su opinión, “el problema es que había que rellenarlas y cómo se rellenaban, con violinistas rumanos y búlgaros, que es como se han construido las orquestas de esas diecisiete autonomías”. El resto de cambios que se han podido producir en la música clásica, el entrevistado los vincula al propio proceso de desarrollo social, a lo que él llama “dinámica social que salvo cataclismos funciona por sí misma y es esa dinámica la que hubiese impuesto, la que hubiese sugerido una serie de cambios en la legislación, en las ayudas”. De manera que, el entrevistado no cree que exista una “relación directa, ni una consecuencia directa” de los cambios en la música clásica con los cambios políticos.

Otro de los temas que trata el entrevistado a lo largo de la conversación es el estado en el que se encuentra la investigación y más específicamente la investigación musicológica. Como investigador en musicología, el entrevistado afirma que ha existido una evolución en la investigación musicológica en España, desde sus inicios (que sitúa en el siglo XIX) hasta la actualidad. Reivindica un espacio profesional propio y de carácter civil, puesto que durante

mucho tiempo dicho espacio estuvo copado por personas religiosas, debido a “un pasado glorioso de música religiosa”. Así, la temática que se abordó principalmente durante este periodo fue “arqueología musical” centrado en las obras religiosas. Cuando con el fin del régimen franquista se consigue salir de ese periodo en el que “el estado vuelve a apuntalar las ideas de imperio de la gran época de oro de la cultura y de la política española, los Reyes Católicos, Carlos V” se busca una alternativa “laica o civil”. El problema, según el entrevistado, es que el cambio llegó de la mano de “algunos oportunistas destacados” que llevaron una política de carácter sectario, consolidando “pequeños feudos” alrededor de las recién creadas comunidades autónomas estableciendo un sistema de vasallaje.

Establecieron un sistema de vasallaje, un sistema de sometimiento en el que se favorecían mucho a los alumnos que conseguían captar a base de establecer relaciones privilegiadas con los poderes locales y facilitar, eh, pues las publicaciones, algunos trabajos, algunos empleos y demás. Eh, todo esto hizo mucho daño.

Este nuevo sistema iba además en detrimento de la calidad de la enseñanza, puesto que no se seleccionaba a los alumnos ni posteriormente se les daba una formación adecuada, según el entrevistado. Así se entiende que diga que “el nivel intelectual es muy bajo, el nivel de exigencia es corto y el nivel crítico, casi inexistente”. A todo lo anterior se suma el hecho de la inexistencia de apoyo institucional a la investigación musical siendo que “hay que hacerla a nivel privado”. Esto supone, en su opinión, un agravio comparativo con la situación que se vive “hasta cierto punto en los ámbitos universitarios”. A pesar de lo cual reconoce que la investigación musical es algo “*residual*” y lo que realmente interesa es “crear mano de obra práctica”.

Otro de las temas que el entrevistado toca a lo largo de la entrevista es el problema de la terminología. Parece que no existe un consenso dentro de los intelectuales dedicados a la música respecto a las definiciones y la terminología específica de la disciplina. El entrevistado señala que no está claro a qué se refiere el término “música clásica” y señala su disgusto por el término “música culta”. Sigue señalando la dificultad por delimitar el campo tan amplio de la

“música clásica” a pesar de que atañe a una minoría de personas. Él entiende por “música clásica”:

La música de cierto eh refinamiento técnico, de cierta intención artística y sobre todo de cierto consumo social eh, que identifica sus intervinientes como miembros, no tanto de una clase, a caso de una casta... bueno, habría mucho que matizar en todo esto.

En otro momento de la entrevista también matiza que la música (lo que él entiende por música, que en este momento llama “ese arte excelso de combinar los sonidos con el tiempo y a su vez con la inteligencia del receptor”) poco o nada tiene que ver con el mercado musical. Siguiendo con esta idea, el entrevistado relaciona la música clásica en oposición a la música popular con el nivel de exigencia que requiere del espectador, en sus palabras “que requiere un poco de participación, no ya sólo cordial, sino también de la inteligencia”.

Por último, otro de los temas que trata el entrevistado es la comparación entre el ambiente musical europeo y el ambiente musical español. A su entender, no existen grandes diferencias entre uno y otro, y que en ambos hay una falta de cultura. Refiriéndose al ambiente musical español, señala que a diferencia del marco europeo general, somos “un pueblo muy antimusical, somos un pueblo muy visual, muy colorista, muy gritón, pero nada musical, es patético,... no tenemos oído, no tenemos formación”. En contraste con esto, apunta que en cualquier iglesia suiza, alemana, austríaca u holandesa su población asistente está alfabetizada musicalmente y cantan los himnos, independientemente de su posición económica o formación profesional.

Entonces llega la gente, la gente que es el carnicero, el panadero, el transportista, el otro, eh y el policía, y entonces llegan ahí a la iglesia, ordenan su eso y cantan, y cantan afinados, y eso, eso sí es un hecho diferencial, mira.

7.5.- Análisis categorial de la entrevista E 5

La entrevista E 5 tuvo una duración de tres horas cincuenta y seis minutos y dos segundos y se desarrolló en la propia casa del entrevistado en mayo de 2010. El entrevistado E 5 nació en 1933, por lo que en el momento de la entrevista tenía 77 años. Su dedicación profesional ha sido diversa: ha ejercido como compositor y pianista acompañante, si bien ha centrado su vocación como docente en un centro superior de enseñanza musical, impartiendo clases de materias relacionadas con la armonía. Así mismo, ha publicado varios tratados y manuales con su propia metodología de enseñanza musical, tanto de solfeo como de armonía. Aunque se ha jubilado formalmente, sigue ejerciendo su actividad como compositor, conferenciante, asesor musical y profesor particular.

La entrevista destaca por la gran cantidad de información documental sobre la propia vida del entrevistado y su actividad como músico. Su iniciación musical tuvo lugar en el seno familiar, con un profesor particular y “porque todos los hermanos tocaban”. Desde el inicio de la entrevista, describe cuál era el círculo social en el que se movía. Este grupo fue el responsable de la promoción y posterior creación de ciertas iniciativas musicales reseñables, como fue la Escuela Superior de Canto de Madrid. Respecto a la Escuela Superior de Canto de Madrid, nace al amparo del régimen franquista, por iniciativa de dos personas pertenecientes a dicho círculo, y tenía como fin crear un bien cultural beneficioso para España, así como también constituir un referente a nivel “universal”. Para facilitar su puesta en marcha “Franco puso a su disposición todas las cosas y todos los ministros, todos estaban pendientes”. El entrevistado narra como gran parte de la dotación del centro (el propio edificio, trajes, decorados, etc.) datan precisamente de esa época. Como contrapartida, se organizaban actos escolares a los que eran invitados personas de dicho círculo social. El Coro Nacional de España asimismo tiene origen en la propia Escuela Superior de Canto de Madrid (ESCM), siendo fundado por su directora, Lola Rodríguez de Aragón y formado, en su inicio, exclusivamente por los alumnos de su centro. Esta red de relaciones a la que alude el entrevistado ha generado grupos endogámicos que han continuado retroalimentándose hasta la actualidad dentro del mundo musical.

El círculo social del entrevistado mantenían lazos de amistad con la familia Martínez - Bordiú, con la nobleza y con la alta burguesía española⁶⁰, así como con el personal de la administración franquista; se promulgaban valores sociales (obras benéficas) y nacionales, que están en la base de algunas acciones culturales y musicales durante el periodo franquista.

La educación musical es el tema central de la entrevista, en la que subraya continuamente su mala situación. Parte de que “ahora las cosas han cambiado muchísimo” respecto a su época de estudiante y considera que “ha decaído”. Esta apreciación negativa de la educación musical se sitúa dentro de un marco más amplio que es la propia situación de la música clásica. A este respecto advierte que es un mal generalizado y está “mal en todas partes”. Esta consideración la repite en varias ocasiones a lo largo de la entrevista: “la música está mal en general. En España no digamos”. Y en otro momento reitera: “la música en estos momentos, y lo que pasa es que ahora, el deterioro de la música va siendo mayor. Aquí en España el deterioro es ya máximo”. Esta situación tiene su reflejo más específico en la educación musical. Respecto a este problema de la educación musical expone varios factores explicativos. Por un lado, considera que la enseñanza musical es una “tortura” (“la tortura a la que se somete a los niños, que bueno, las personas mayores también”) debido en parte a que en la enseñanza musical no se utilizan recursos pedagógicos adecuados y a que la metodología educativa “no es buena”, “se cometen muchos errores”, como señala en varios momentos de la entrevista. La consigna más repetida en la entrevista es lo mal que se enseña el solfeo y la armonía. Es una cuestión recurrente a la que el entrevistado vuelve constantemente a lo largo de la entrevista. Igualmente, denuncia que no existe un sistema de educación del oído⁶¹. Además, los métodos que se utilizan en la enseñanza musical resultan “anticuados”: “el solfeo sigue pues eso, anticuado, y con las mismas tonterías”. Todo lo cual, junto con la excesiva

⁶⁰ El entrevistado nombra a la Condesa de Morata, a Lola Rodríguez de Aragón, a Isabel Penagos o a Isabel Costelo, entre otras.

⁶¹ El concepto de educación del oído supone un proceso de aprendizaje por el que la persona que lo tiene entrenado o educado es capaz de distinguir diferentes sonidos y sus cualidades (altura, intensidad, duración, color,...). Por extensión, la persona con un oído educado también es capaz de distinguir los diferentes estilos y periodos musicales.

carga lectiva, contribuye a una falta de motivación del alumnado, lo que conlleva encontrar conservatorios “vacíos”. Relaciona directamente la falta de motivación con la alta tasa de abandono de los estudios musicales. Su argumento central es que se enseña música prescindiendo de la música. Además, en su opinión, el actual sistema “es desproporcionado” por el elevado número de escuelas de música existentes y aboga por una educación dirigida a una menor cantidad de alumnos, ofreciendo así mayor calidad orientada a fines profesionales. La preparación para ser músico profesional en la actualidad es insuficiente: “no pueden llegar a profesionales porque no tienen la preparación debida”. Respecto a la necesidad de profesionalización de la música, entiende el desarrollo y la extensión de la red de conservatorios como creadores de público, pero insiste en que la formación es deficitaria.

Tal y como está la música en todas partes, vamos, hasta que llegue un momento, que no va a haber músicos, no van a tener ninguna formación, pero los que estén formados, pues tocarán y tal, tendrá que seguir habiendo orquestas, y entonces, pues necesitan un público, entonces todo ese público se está recogiendo en esos sitios donde estudian un poco de música, pero vamos, sin preocuparse demasiado.

A los factores expuestos se suman las diversas reformas educativas deficitarias de la enseñanza musical y la falta de formación de los docentes. En cuanto a las reformas educativas, el entrevistado estima que éstas han sido guiadas por “intereses creados” y desde el desconocimiento de la realidad musical. Más en particular, entiende que “la LOGSE ha sido un fracaso total”. También indica que los intereses de las editoriales por vender libros afectan al contenido de las asignaturas. La atención a estos intereses creados ha dado lugar en las reformas educativas a nuevas asignaturas y ha camuflado las viejas. A este respecto señala que, “yo hablando una vez con el inspector, de música, muchas de las asignaturas han surgido porque había señores que querían eso. Había señores que querían meter eso para él, tener una plaza... y cobrar más.” En su opinión, cuando se planteaban cómo iba a ser una reforma, “allí no se hablaba nada de mejorar las enseñanzas, nada”. Asimismo, denuncia una continua simplificación de las asignaturas en los diversos cambios en la

programación. Para el entrevistado, el error está en que simplificar se ha convertido en “quitar” y “no se puede quitar”.

En cuanto a la falta de formación de docentes, el entrevistado señala que ha existido mucho “enchufismo” que ha permitido la existencia de muchos profesores sin formación en determinados centros (“porque hay gente que son profesores y que no tiene la menor idea”). Esto, unido a una falta de vocación pedagógica, contribuye a la desmotivación del profesorado (aunque, como indica el entrevistado, no en todos los casos, porque hay quienes están “encantados... porque no dan ni golpe”), repercutiendo todo ello gravemente en la formación del alumnado. La falta de titulación de ciertos profesores planteaba, además, problemas administrativos de reconocimiento legal, como en el caso de la ESCM: “la escuela no estaba reconocida, porque había muchos profesores que no tenían titulación”; o, en otro momento, “que él y otros casos que no tenían titulaciones han hecho que la escuela no fuera reconocida durante mucho tiempo”. En su opinión, la cultura pedagógica de los profesionales de la música continúa siendo prácticamente inexistente. La música se sigue enseñando con metodologías decimonónicas. Comienzan a surgir ciertas excepciones, sobre todo en las Escuelas Municipales de Música, pero que no tienen continuidad en las enseñanzas regladas de los conservatorios. Pero no sólo en los conservatorios, sino también -y más urgentemente- en la enseñanza general. En los estudios de magisterio existe un grave problema en la formación musical de los futuros docentes: “te dabas cuenta del bajísimo nivel que hay” en la formación musical de los docentes que están ejerciendo. En este sentido, se plantea que es difícil enseñar bien música si el nivel musical del profesorado es deficiente.

Pero la falta de formación no afecta solamente a los docentes, sino que también se extiende a otros ámbitos, como a la administración. Hablando de los asesores de la administración que regula las enseñanzas musicales dice “que no tienen ni pajolera idea” y que “si en el ministerio no hay gente capacitada, pues habrá que cambiarlos o que se asesoren”. La falta de expertos que regulen los cambios y las nuevas reformas educativas es otro de los factores que contribuyen al defectuoso funcionamiento de la enseñanza musical. La precariedad de la enseñanza musical se extiende a todos los ámbitos, incluido el administrativo. Por todo lo cual, el entrevistado considera

que “están destruyendo la música”. Aparte del tema central de la precariedad de la música clásica y de la enseñanza musical, el entrevistado también se detiene a reflexionar sobre el cambio que ha experimentado la situación de la música desde su iniciación en la infancia hasta la actualidad. En general, apunta a que “ahora las cosas han cambiado muchísimo” y no para mejor.

En opinión del entrevistado, la situación de la enseñanza musical no difiere mucho de la situación a nivel internacional y estima que la falta de nivel musical está generalizada. Opina que en otros países “las cosas no son tan ideales” y que respecto a la enseñanza musical “no profundizan tanto, sino que son conservatorios donde la gente se prepara unos ciertos niveles musicales, pero no excesivos”. De ahí que considere desacertada la importación de modelos educativos de otros países y su aplicación en el ámbito nacional: “en vez de crear... lo que han hecho ha sido copiar”. A pesar de lo cual, el entrevistado opina que Estados Unidos y Alemania aventajan a España ya que allí “hay mucho más movimiento, cosa que aquí no pasa”. De Estados Unidos señala además su capacidad económica, que impulsa el mercado y la profesionalización de la música: “donde hay dinero se come”. Considera a Alemania como el gran paradigma de la música clásica, por su cercanía con los grandes compositores (el entrevistado habla de un gran pianista que estudió en Alemania, cuyo “profesor fue discípulo de Liszt”), por la existencia del mecenazgo de la clase social alta alemana (el entrevistado nombra a la condesa Von Herberstein y las becas Humboldt, y a la princesa Von Wittgestein, protectora de Liszt), y por la tradición de hacer música en familia, “porque en Alemania, la costumbre de antes es que se reúnan las familias a hacer música, como aquí no había esa costumbre”. Al no existir esa costumbre en España, el entrevistado exhorta a que hay que enseñar la música en la escuela desde pequeños. En la actualidad, Alemania ha dejado de ser el modelo paradigmático, según observa el entrevistado: “antes era un poco el modelo Alemania.... porque en Alemania es todo ahora,... todo matemático.” Algo parecido le sucede cuando considera la escuela moscovita de cuerda como un “mito” del pasado, aunque reconoce que “allí los profesores trabajan mucho”. Sin embargo, valora positivamente Sudamérica y la especial relación que allí hay respecto a ritmo y cuerpo: “iban haciendo la música, pero con el cuerpo también, digo bueno, a buenas horas aquí el coro nacional, si hacen

eso, vamos, les tirarían piedras”. Todas estas consideraciones se enmarcan dentro de la defensa de su metodología musical, como repite en varios momentos de la entrevista. Como ya se ha nombrado anteriormente, el entrevistado considera que en nuestro país “lo que se está haciendo no es bueno, no es bueno”. Ese es el marco general, pero lo aplica reiteradas veces y a diferentes aspectos de la enseñanza musical: “la gente no sabe analizar, ni aquí ni en ningún sitio” o “la gente ha estudiado mal la armonía... de todo el mundo... Alemania,... en Francia, Portugal, en todos los países hispanoamericanos, en todos, en todos los estados de Norteamérica.” o referido a otras metodologías de armonía “no sirve de nada” o “a nivel de entonación, ningún sitio, ni en América”. De manera que la formación musical deficiente es un hecho que afecta a nivel global. Es por esto que el entrevistado juzga necesario que exista una “revolución” en la enseñanza musical, para cambiar el sistema, implicando al “anquilosado” profesorado y teniendo presente el desarrollo de la individualidad del alumnado.

Considerando su vida profesional, tuvo ocasión de acercarse a la música ligera como pianista acompañante. En su relato, el entrevistado describe los precarios medios con los que mucha veces contaban: “en la televisión que llegas y era un desbarajuste” o cómo los medios eran tan precarios que incluso se llegó a caer el suelo de un estudio “para colmo se hundió,... el suelo”. En el periodo del que habla el entrevistado, la música que se hacía en los medios de comunicación (radio, televisión) era en directo, muchas veces con público, lo mismo que en salas de fiestas o festivales. La orquesta en directo, hoy en día prácticamente ha desaparecido, salvo por determinadas excepciones. Lo que es innegable es su contracción: ha pasado de la orquesta de salón⁶² a la orquesta actual (batería, teclado, guitarra, bajo y vocalista, como estándar). Las innovaciones tecnológicas han posibilitado la sustitución de la música en directo por música grabada.

⁶² A lo largo de la historia y dependiendo del tipo de partitura a interpretar, de las cualidades tímbricas y sonoras que se pretendían conseguir, la agrupación de la orquesta ha sufrido diferentes modificaciones, tanto en su número de intérpretes como en su composición, desde las orquestas barrocas (con instrumentos originales o no), las orquestas clásicas, las orquestas de cámara, las orquestas sinfónicas, las orquestas románticas, las orquestas modernas, las orquestas de jazz, las orquestas de salón, la orquesta actual, etc.

Otro de los cambios observados por el entrevistado son las diferentes condiciones laborales en las que se trabaja ahora. En su opinión, las mujeres que se dedicaban a la música ligera durante el periodo de su juventud bordeaban el mundo de la prostitución en salas como “Pasapoga” o “J’hay”⁶³.

Pues veía allí unas chicas que, un señor, que le llamaban papaíto. Y yo decía, -cuántas hijas tiene este señor...- iba un poco ligera de ropa, tal, dice ay, fíjate, me obligan a ir así. ... me presentó a una serie de señores, y yo, qué señoras más elegantes, pero bueno, eran, ya sabes lo que eran. ... y tratando de convencerla para que se convirtiera, para que se hiciera buena. [risas del entrevistado] O sea, que abandonara la vida esa para otra vida.

Pero el ambiente musical era muy heterogéneo, como señala el entrevistado a lo largo de la conversación, ya que la Sección Femenina también tenía una pródiga actividad musical y en los conservatorios muchos de sus docentes pertenecían a la Iglesia (el Padre Masó, Padre Otaño, Padre Sopeña, etc.). En la actualidad, la presencia de la Iglesia en la música se ha reducido mucho, desde el *Concilio Vaticano II* y sobre todo tras la conversión de España en un Estado laico (artículo 16.3 de la *Constitución Española* 1978⁶⁴).

⁶³ Pasapoga y J’hay eran dos salas de fiesta de la capital madrileña. Pasapoga, situada en los bajos de los cines Avenida en el número 37 de la Gran Vía de Madrid fue desde 1942 sala de conciertos y fiestas. Su nombre viene del acróstico de sus primeros propietarios Patuel, Sánchez, Porres y García. Uno de sus dueños, Luis Sánchez Rubio era también el Presidente Nacional del Espectáculo de Madrid y llevó a la sala a ser una de las más importantes de España. La sala J’hay estaba situada en los bajos de los cines Rialto en el número 54 de la Gran Vía madrileña. Pasó por muchos estadios, desde cabaret, a salón de té pasando por sala de fiestas, en la que actuaron las mejores orquestas del momento y artistas como Antonio Machín o Lolita Garrido.

⁶⁴ Art. 16.3 de la Constitución Española (1978): Ninguna confesión tendrá carácter estatal. Los poderes públicos tendrán en cuenta las creencias religiosas de la sociedad española y mantendrán las consiguientes relaciones de cooperación con la Iglesia Católica y las demás confesiones.

7.6.- Análisis categorial de la entrevista E 6

La entrevista E 6 tuvo una duración de cincuenta y dos minutos y dieciocho segundos y se desarrolló en un centro de enseñanza musical superior público en junio de 2010. El entrevistado E 6 nació en 1946, por lo tanto, en el momento de la entrevista tenía 64 años y estaba en activo. Su principal actividad profesional ha sido la de cantante y, posteriormente, la de profesor de canto en diferentes centros, tanto públicos como privados.

El tema fundamental sobre el que ha versado la entrevista es el cambio que ha tenido lugar en el panorama de la música clásica desde la infancia del entrevistado (años sesenta) hasta la actualidad. En general, dice que “existe mucho cambio” y que en comparación con la situación actual “no tiene nada que ver”. Son muchos los cambios que señala, pero comienza advirtiéndolo la dificultad de acceso a la música clásica en su infancia, puesto que era “fácil para las personas que tenían un cierto status digamos cultural o social. O un cierto nivel económico”. Así, señala la vinculación de status económico y social con la posibilidad de introducirse en el mundo de la música clásica, que, según él mismo, “era una cosa más elitista”. Su experiencia sería el ejemplo de una excepción en la forma de acceso, puesto que “en el ochenta o noventa por ciento de los casos, era una cosa más considerada como gente que pertenecían a buenas familias”. Esta limitación en el acceso a la música clásica ha cambiado radicalmente: “se tiene un acceso que antes no se tenía”. Esta apertura la relaciona con el cambio político ocurrido en el país, el paso de una dictadura a una democracia posibilita, según el entrevistado, que exista un libre acceso a la música clásica y que así se haya democratizado. Antes, la cultura y más concretamente su expresión en la música clásica estaba centralizada en la élite “adapta” al régimen dictatorial, mientras que ahora es “una cosa mucho más socializada”. Pero este proceso no sólo afectó a la música, sino que el entrevistado lo hace extensivo a la cultura en general.

La transición política enfocó la cultura de una forma diferente, y dio la posibilidad de que la cultura, que la música,... entonces se extendió por todas partes, que poco a poco hubiera una actividad musical digna, en

cada ciudad que tuvieran, al menos cada autonomía que tuvieran su buena orquesta.

De esta forma caracteriza el cambio como algo “sin duda positivo” que permitió que la música ocupase “un lugar dentro de la sociedad española que antes no ocupaba. Y dentro de la cultura”. A pesar de señalar su contento ante el cambio advierte que no por ello se debe estancar en los logros alcanzados e insta a “seguir aspirando a más”. Este estado de alerta es justificado por el entrevistado porque “la cultura, siempre es la niña fea, el patito feo de los políticos” que “desgraciadamente la esgrimen como medio electoralista”, pero que es “en el fondo, lo que menos interesa”; y es que para que una sociedad prospere es preciso que sea una “sociedad culta”. En esta línea apunta a la utilización que se hace en la política de la música, como, por ejemplo, para la organización de eventos, aunque no “les interese el fondo de la cuestión”. Lo cual ejemplifica cuál es el papel que ocupa la música clásica en la sociedad, siendo bastante ajena a la órbita de la cotidianidad. Así, el entrevistado narraba cómo respondió su entorno familiar, “le sonó a chino” cuando expuso que quería estudiar canto en el conservatorio, a lo que le respondieron “¿el canto se estudia?”.

Siguiendo con los cambios en el panorama de la música clásica en España, el entrevistado también apunta a un aumento de la calidad de las orquestas españolas. Además de la calidad, también se ha incrementado el número de orquestas. Esta mejora en la calidad de las orquestas va parejo al incremento del presupuesto, lo que confiere a las orquestas españolas actuales una “categoría importante”, igualándose al nivel de las orquestas europeas. Este aumento en la calidad no impide que el entrevistado señale que antes los espectáculos musicales eran “de mucha calidad”. Indica que “había una buena actividad en España de calidad, pero muy concentrada en dos o tres lugares”. La citada calidad de estos espectáculos es matizada en otro momento de la entrevista cuando dice, “entonces, había mucha mucha precariedad en la actividad de conciertos. Ahora en ese sentido es muy distinto”, refiriéndose tanto a la actividad musical en su ciudad natal como en el resto del estado español. Las actividades musicales que tenían lugar antes (alude a “cuando yo era joven” en los años sesenta) estaban muy concentradas, en dos sentidos:

en el de cantidad, pues eran pocas; y en a quién iban dirigidas, puesto que eran para la “élite”. Se programaban a grandes figuras del panorama musical, pero como mucho “tres títulos o cuatro” al año y en ciudades como Barcelona y Madrid. Pone como ejemplo de la escasez de la programación “una temporada muy antigua de ópera” que existía en su ciudad natal “en los años cuarenta o los años cincuenta”, pero que también desapareció y que, como dice, “quitando eso no había nada”. En cuanto a su distribución geográfica, a parte de las dos grandes urbes, apunta también a la organización de festivales, como centros de actividad musical relevantes en diferentes puntos de la geografía española. Los que nombra el entrevistado son Festivales de España, Festival de Granada, la Quincena Musical de San Sebastián, y el Festival de Santander. A pesar de lo cual, subraya en varios momentos el centralismo de Madrid, tanto referido a la organización de la actividad musical desde la “Comisaría de la música” que tras la transición se convirtió en el “Ministerio de Información y Turismo”, como para la educación: “estaba todo centrado en Madrid”. Dicho centralismo lo señala respecto a la programación de actividades musicales, la organización de festivales y la organización de la educación musical, porque “antes no había comunidades, estaba todo centrado, todo el centralismo era Madrid y era Madrid el que decidía todo”.

El otro gran tema presente a lo largo de la entrevista es el de la enseñanza musical. También en la enseñanza advierte los cambios que han tenido lugar desde que él se formó. En su opinión, en la actualidad la formación es más rica: “yo encuentro mucho más amplio, mucho más rico, más oportunidades las que hay ahora para estudiar que las que había antes”. Apunta a una mejora en “el sistema de enseñanza” independientemente del tipo de profesorado puesto que “buenos y malos profesores los ha habido *siempre*.” El entrevistado observa cómo los cambios en los planes de estudio han hecho que el programa de estudios sea más exigente de lo que era antes y se incluyan asignaturas que antes no eran consideradas (como los idiomas, el piano complementario...). La introducción durante sus años como estudiante de la reforma de la enseñanza con el Plan del 66 (Reglamento General de Conservatorios de Música, Decreto 2618/ 1966, de 10 de septiembre, B. O. E. del 24 de octubre) supuso cambios a nivel administrativo en su conservatorio (se acabó con el “centralismo” de Madrid permitiendo la existencia de centros

superiores de enseñanza musical en otras ciudades españolas), pero no en la formación porque “el plan de estudios no se cambió”. En este sentido reconoce que demasiados cambios de sistema “produce un poco de confusión”. Al valorar la situación actual de la enseñanza musical desde su perspectiva como profesor, observa que existen demasiados “tecnicismos” y que la enseñanza está excesivamente “burocratizada”. Son varios los momentos en los que el entrevistado afirma que en la enseñanza musical “la burocracia que hay alrededor no sirve para nada”.

Al final te acostumbras ya de que hay que poner números... pero es una soberana imbecilidad, el que es buen cantante, el que es artista, todas esas evaluaciones, y todos esos tingos y esos tangos, no quiere decir nada.

En este punto confronta a la administración con el artista y pone en tela de juicio su papel en el proceso de formación del alumno. La calidad de la formación depende en su opinión del alumno y del maestro, y no de la administración. De hecho, evaluando la situación actual menciona que hoy en día no proliferan los buenos maestros, sino que “los que proliferan son los burócratas”. De forma que, en general, haciendo una comparativa de la situación actual de la enseñanza musical con respecto a la que él vivió, no acaba de valorar tan positivamente los cambios producidos y observa que “ahora mismo está mejor la música, la enseñanza, en el sentido de enseñanza, no lo sabría, con respecto a mis años de antes”. Lo cual no le impide ver que en la situación presente, “hay más posibilidades de ofrecer al alumno mejor formación. Que el alumno salga mejor o mal, es otra cuestión, porque todo está muy burocratizado”. También en el ámbito de la enseñanza observa una apertura: ahora ya no sólo estudia música la “élite”, sino que ha aumentado el número de estudiantes de música, y, por lo tanto, también el número de profesionales, mientras que “antes era todo más cerrado”.

La formación musical que se ofertaba en España no era suficiente para poder integrarse posteriormente en el mercado profesional, por lo que para perfeccionarse era necesario emigrar. Es el caso del entrevistado, que emigró para continuar sus estudios profesionales de canto, a pesar de poseer ya el

título superior español, y para poder ejercer su profesión como cantante, dado que

En España, no había oportunidad... ni punto de comparación... y me enteré de que en el espacio alemán... pues ahí, más de cien teatros de ópera, todas las ciudades tienen un pequeño teatro o un gran teatro, dependiendo de la ciudad, entonces, no tenía nada que ver. La diferencia, de actividad musical... no tenía nada que ver con España

De hecho, cuenta cómo fue allí donde se dio cuenta “de que el canto era una carrera con un compromiso con unas asignaturas” exigente y con una dedicación “importante”. De su experiencia en el extranjero y en comparación con España advierte que en los países centroeuropeos existe “otra cultura de base”, apoyada en su tradición de ser países con “un manantial de creación con respecto a las cantidad de músicos que han nacido en esos países”. Sin embargo, establece que “ahora es diferente” y todo está más homogeneizado dado que se ha avanzado mucho en España, afirmando que “ahora ya está más unido, con respecto a lo que es la actividad profesional” de otros países. Dicha homogeneización (característica de la globalización) es muy visible en cuanto a la oferta de programación musical de diferentes países porque efectivamente se pueden ver a “grandes solistas mundiales” tanto en Madrid como “en otra ciudad europea”. Mas la diferencia persistente se encuentra en la tradición musical, que sigue siendo una diferencia “abismal” puesto que “no hemos tenido nunca esa tradición musical tan tan arraigada”. En cuanto al acceso al mercado profesional el entrevistado indica que ahora existe una facilidad de movimiento que antes no existía y que facilita la integración al mercado laboral.

El alumno tiene muchas más posibilidades de tener contacto con el extranjero que antes, antes estábamos metiditos aquí, y los Pirineos de por medio y aquello era otro mundo. Ahora, la integración es lógica. Y yo creo que tenemos muchas más oportunidades, de movernos con mucha más posibilidad,... por medios técnicos, por medios sociales, por

cuestiones políticas, sociales, es mucho más fácil, porque estamos integrados con Europa.

Aunque no es predominante en la entrevista como la enseñanza o los cambios en el panorama de la música clásica en España, también menciona la función social de la música. Por un lado, reseña el uso de la cultura por los políticos, como medio electoralista y en otro momento señala el uso de la música clásica desde la “élite”, sobre todo en la organización de eventos, pues “la música es una cosa que viene muy bien organizar evento... aunque no les interese el fondo de la cuestión”. Como ejemplo señala la reinauguración del Teatro Real, a la que acudió toda la cúpula franquista (es “vox populi” que a Franco no le gustaba la música clásica, en palabras del entrevistado “Franco no iba a nada, no le gustaba, en absoluto”) y la organización del concierto anual que se llevaba a cabo en La Granja de San Ildefonso con motivo de la celebración de la efeméride franquista del 18 de julio, en la que participaba la Orquesta Nacional de España y el Coro Nacional, según el entrevistado y se interpretaba una “obra española sinfónica”. El entrevistado también alude al Festival de Granada como un festival creado para las élites adeptas al régimen, según él, “para ir a pasar él, unos días al fresquito de la Alhambra, y escuchar música de noche”.

A modo de conclusión y para finalizar, el entrevistado hace un resumen de los cambios más relevantes del panorama de la música clásica en España, recogidas como “las impresiones de toda una vida” que son: la mejora en la posición que ocupa la música en la sociedad española, una mejora en la “facilidad de acceso que antes no se tenía” a la música y una mejora en la calidad de la música que se hace.

7.7.- Análisis categorial de la entrevista E 7

La entrevista E 7 tuvo una duración de una hora, un minuto y veinticinco segundos y se desarrolló en un centro de enseñanza superior de música de Madrid en mayo de 2010. La entrevistada E 7 nació en 1948; por lo tanto, en el

momento de la entrevista tenía 62 años. Ha ejercido como docente desempeñando diversos puestos como pianista repertorista y profesora de piano en el mismo centro de enseñanza superior de música donde se realizó la entrevista.

El tema principal que centra la entrevista son los cambios que han tenido lugar en la música clásica en España. Comienza por hacer un repaso a los diferentes cambios de planes de estudio y cómo estos han afectado a la enseñanza musical. La entrevistada considera que los nuevos planes han aumentado la cantidad de asignaturas y, por tanto, de cultura, pero ha disminuido la calidad de la enseñanza. Al respecto la entrevistada apunta que “ahora se da más... pero eso se ha perdido mucho en la calidad del instrumentista. En mi época éramos menos cultos... pero desde luego, estoy convencida de que éramos mucho mejores instrumentistas”. Plantea que en España no ha sido posible aumentar la cultura del alumnado sin que esto perjudique el aprendizaje específico del instrumento; reitera que antes “salíamos muchísimo mejor preparados y tocando bastante más de que lo que tocan hoy en día”, llegando a decir de su generación que “éramos unos tarugos, pero éramos buenos en lo que hacíamos”. Ahondando en la idea de cómo era el estudio en su época, la entrevistada indica que antes “quizás nos tomábamos más en serio” el estudio, “desde el respeto y la admiración al profesor”. En este sentido, estima que ha cambiado el perfil del alumnado, ahora “hay el alumno vaguísimo y comodísimo de ahí me las den todas y hay el pasota” mientras que antes “lo vivíamos más apasionadamente”. Por la parte del profesorado, apunta a una caída en la calidad del mismo; según la entrevistada “hace veinte años aquí había mucho mejores profesores que ahora”. Este descenso de calidad tiene una relación directa con el hecho de que antes salían mejor preparados y eran mejores instrumentista que ahora, ya que anteriormente “había un buen poso de profesores en España”. También señala que ha cambiado el ambiente musical que se vivía durante el periodo de estudio; por un lado, “antes éramos más competitivos”. Además se creaban grupos de interés alrededor del profesor de instrumento, que funcionaba como la figura de un tutor, una “camarilla” en palabras de la entrevistada, que generaba un intenso ambiente musical. Partiendo de este referente, la

entrevistada reivindica como profesora una mayor valoración de la figura del docente y de su experiencia profesional.

Se echa en falta un poco, no que te respeten porque sí, pero sí que piensen que si estás donde estás, igual no sólo se debe a la casualidad y aunque sólo sea por los años ... los años les hacen un poquito más sabios.

Desglosándolo por tipos de instrumentos, la entrevistada señala que “la cuerda ha mejorado mucho” ya que “en España la cuerda ha sido siempre muy mediocre”; mientras que el viento “gracias a las bandas de música de Valencia siempre ha sido muy bueno”. Así, la orquesta tipo española está “llena de extranjeros en la cuerda, sobre todo, y llena de valencianos en el viento”. Este desequilibrio entre los instrumentos de cuerda y los de viento ha hecho que en las orquestas españolas haya un “gran desnivel”. Es para tratar de paliar ese gran desnivel, por lo que las orquestas españolas se llenaron de extranjeros en la sección de cuerda durante el boom de creación de orquestas en España. La entrevistada subraya que este “boom” se produjo en España de forma simultánea a la creación de auditorios, de manera que en la actualidad cada comunidad autónoma tiene una orquesta y un auditorio. La entrevistada reconoce que estas orquestas “tienen un cierto nivel”. Apunta la existencia de afición tradicionalmente en lugares como Barcelona, Madrid, Valencia y Bilbao, que eran las ciudades donde existían orquestas en su juventud. Asimismo ella plantea la pregunta de si la creación de estas orquestas ha creado afición a la música clásica; su conclusión es tajante: “yo creo que no”. A pesar de esta afirmación, en otro momento de la entrevista sí que reconoce que “se han creado orquestas que han creado afición”.

Para la entrevistada, la creación de afición a la música y, más concretamente, a la música clásica “es un misterio total”. Entiende que existen ciertas acciones que pueden impulsar cierta afición, como, por ejemplo, a través de conciertos o bolos⁶⁵ de calidad: “crear afición, en estos bolos y

⁶⁵ Bolo, en argot musical, se llama así a una actuación en directo. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE, www.rae.es) un bolo es una “representación o representaciones que, en escaso número, ofrece una compañía teatral para actuar en una o

conciertos por los pueblos; bolos, pero dignos”. Pero la forma más importante y efectiva de crear afición es, según la entrevistada, en el seno de la familia, “la afición en casa”. En la familia es donde se crea el “caldo de cultivo” ideal para forjar la afición a la música clásica. Dicho caldo de cultivo está fomentado por las actividades familiares conjuntas como ir a conciertos en familia, escuchar en la radio o escuchar discos de música clásica. Éstas actividades son fundamentales según la entrevistada para que se origine la afición a la música clásica. Desestima a las instituciones públicas (escuelas o colegios) como centros en los que se pueda generar una afición a la música clásica; primero, porque no reúnen las condiciones adecuadas y segundo, porque considera que los profesores no están bien formados. En palabras de la entrevistada, crear afición

En las escuelas, en los colegios o en los institutos, es cero patatero, no creo que por la clase que te dé un profesor de música en un instituto crees afición a ningún chaval. Puedes crearle aversión, pero ¿afición? Me extraña. Porque ni esos profesores, en general, están bien formados, ni las condiciones del aula son las ideales para promover la audición de obras en un ambiente tranquilo, porque hasta donde yo sé, es un auténtico martirio dar clases hoy en día en un instituto.

La entrevistada traza un perfil muy concreto del aficionado a la música clásica; es un sector de la población “minoritario” y “en general mayores” en cuanto a la edad. Su visión de la afición a la música clásica viene muy determinada por este perfil y lo destaca en varios momentos de la entrevista, sobre todo su carácter minoritario: “afición hay. Pero esa afición sigue siendo un tanto por ciento de la población muy pequeño”. En otro momento señala: “yo sigo pensando que la música es, desgraciadamente, para cuatro” o “por más que queramos divulgar la música clásica, yo creo que es un bien cultural minoritario y lo va a seguir siendo”. Precisamente, hablando de formas de divulgación de la música clásica, la entrevistada advierte en cuanto a las

varias poblaciones con el fin de aprovechar circunstancias que se juzgan económicamente favorables”. En este caso, cabe señalar el hecho de que también en la RAE omite que la compañía puede ser musical.

formas. En su opinión no son adecuadas las medidas de popularización de la música clásica como bajar los precios u otra serie de medidas basadas en el “mal gusto”, como las practicadas por Waldo de los Ríos⁶⁶ o los conciertos de los Tres Tenores⁶⁷. La entrevistada aprovecha para reivindicar el surgimiento de la afición a la música clásica dentro del seno familiar:

La afición en casa, enseñarles cómo es la música clásica de verdad, o sea, como son las emociones que provoca la música, no el pachán pachán puesta la batería a la novena de Beethoven, para mí eso no fomenta más que el mal gusto.

Este purismo en la concepción de la música clásica tiene como ejemplo paradigmático a una entidad ciertamente elitista como la Sociedad Filarmónica de Bilbao. La entrevistada recoge la figura de dicha Sociedad Filarmónica porque Bilbao es su ciudad de origen. Esta Sociedad era un “círculo elitista” y “culto” que “traían a lo mejor” para “círculos muy restringidos”. Era “una sociedad cerrada” que procedía de la “alta sociedad” bilbaína y a la que sólo tenían “acceso socios, ese caldo de cultivo no se extendía”. La “Sociedad de Conciertos Arriaga” en Bilbao servía como contraposición a la Sociedad Filarmónica y contribuyó a difundir y democratizar la música clásica. En palabras de la entrevistada “abrió ese campo a otro público, eh digamos no tan

⁶⁶ Waldo de los Ríos (1934 – 1977) fue el pseudónimo de Osvaldo Nicolás Ferrara, pianista, compositor, arreglista y director de orquesta argentino. Es recordado por su recurso de transformar obras muy conocidas de música clásica en música pop. En 1970 De los Ríos ya había llegado a lo más alto de las listas de éxitos de Europa y América con la “Oda de la alegría” de la Novena sinfonía de Beethoven, que él arregló y dirigió para el cantante Miguel Ríos. Otros arreglos menos conocidos aunque de igual fortuna fueron la Sinfonía nº40 de Mozart, grabado con la orquesta Manuel de Falla, que alcanzó el número 1 en la lista de éxitos de Holanda y entró en los 10 primeros puestos de otras listas europeas. Su disco *Mozart en los años setenta* fue un éxito de ventas y varios de sus arreglos fueron utilizados por la BBC como cabeceras de sus programas. Víctima de una depresión, se suicidó en Madrid en marzo de 1977 a los 43 años.

⁶⁷ Los tres tenores es el nombre que se dio a los cantantes Luciano Pavarotti, José Carreras y Plácido Domingo, quienes ofrecieron juntos una serie de conciertos entre 1990 y principios del 2000. El productor Mario Dradi concibió la idea de este concierto, creado en principio para recaudar fondos para la *Fundació Internacional Josep Carreras per al a Lluita contra la Leucèmia*. Además, también fue una forma de dar la bienvenida por parte de Domingo y Pavarotti a su amigo Carreras tras la superación de su leucemia. Su repertorio comprendía desde ópera hasta canciones napolitanas, obras de musicales o éxitos pop. Uno de sus discos tiene el record guiness de ser el disco de música clásica más vendido de la historia.

aristocrático”. Pone como ejemplo del carácter elitista de la Filarmónica de Bilbao que ofrecieron un concierto a un jovencísimo Daniel Barenboim, con 19 años, para tocar como concertista de piano en lo que sería su primer concierto en España, que “iba a ser un boom”, y la Filarmónica lo rechazó. Entonces por “rebote” tocó en Conciertos Arriaga.

Retomando el tema de la afición a la música clásica, la entrevistada destaca la importancia de las Escuelas Municipales de Música y su papel en la creación de la afición a la música: “aquí en los últimos años, las Escuelas Municipales de Música, creo que sí que han hecho una gran labor”. Ella destaca su labor en los últimos años⁶⁸, ya que “en mi época desde luego era inexistentes”; ahora lo están “haciendo muy bien” pero “a un nivel particular, en academias privadas”. Subraya la importante labor de formación musical desde etapas muy tempranas, 2 o 3 años, pero continúa acusando una falta de difusión pues “eso no llega a una base eh general de la gente... haría falta que todo eso fuera muchísimo más accesible”. Además de una mayor difusión, la entrevistada también señala que muchas veces los padres apuntan a sus hijos a estas actividades para “librarse” un rato de los niños. Continúa su exposición comparando la música con otras actividades extraescolares, como el inglés. De ambas, del inglés y de la música, indica que para que la “afición” perdure, sería necesario que fuese una “afición real” y que los niños contasen con una “facilidad auténtica”. La entrevistada pone el acento una vez más en la importancia de la familia, para que la afición a la música fructificase, pues es de la opinión de que “haría falta que los padres se involucrasen..., más que en las escuelas y colegios, es trabajo de padres”. Pone el método Suzuki como ejemplo de la implicación de los padres en la educación musical de sus hijos, que no sólo supone un beneficio en la creación de la afición musical, sino también en la relación padres - hijos.

En cuanto a la celebración de conciertos y bolos, la entrevistada considera que la proliferación de bolos contribuye a difundir la música por aquellos lugares a los que habitualmente no llega la música clásica, llegando a “todas partes”. Esta proliferación es propia tanto de su época como de la

⁶⁸ Las Escuelas de Municipales de Música en España empezaron a funcionar en los años ochenta.

actualidad, pues “también llegaban como ahora mismo a todas partes”. La entrevistada narra cómo con un grupo de cámara “nos íbamos recorriendo... pueblos, hoy en día comunidades, autónomas, haciendo conciertos”. En cuanto a la calidad de los conciertos ofrecidos, la entrevistada opina que antes eran mejor de lo que son ahora: “hoy en día se hacen muchos bolos, de ninguna calidad. En mi época se hacían muchos bolos... pues igual tenían un poquito más de calidad a nivel bolo”. Este tipo de producciones musicales eran apoyadas por las Cajas de Ahorro, que tenían una “política cultural de conciertos” que “fomentaban” este tipo de actividades musicales. En su caso, su grupo de cámara era financiado por la empresa Real Musical.

En cuanto a los conciertos de gran formato, la entrevistada señala el aumento de los conciertos de grandes orquestas extranjeras en los últimos tiempos. Considera que ahora sí se traen “grandes orquestas” y solistas, mientras que antes no tenían cabida “porque no había dinero para ello”, mientras que “ahora en España se hacen muchísimos más grandes conciertos... y la verdad es que se llenan de gente”. Este incremento de conciertos también está directamente relacionado con la creación de nuevas infraestructuras como auditorios, teatros, salas de conciertos, centros culturales, etc. La gran tradición coral que ha existido en España ha conseguido que en ciertos lugares se creen coros profesionales, al amparo de las nuevas infraestructuras (auditorios principalmente); mientras que en la época de la entrevistada sólo existían tres coros profesionales: “los coros de toda la vida han sido el Coro de la Orquesta Nacional, el Coro del Teatro de la Zarzuela, que cuando se hacía ópera, era el coro de la ópera, y el Coro del Liceu, y para de contar, que yo sepa”.

Precisamente, unido a la proliferación de las nuevas infraestructuras, se han multiplicado las posibilidades de trabajo; según la entrevistada “nunca ha habido tantas posibilidades de puestos de trabajo como ahora”. Continúa profundizando en esa idea y reconoce un cambio a mejor con respecto a su época, actualmente “hay muchos puestos de trabajo que existen. En ese sentido hemos mejorado mucho”. Ahora hay “más que el doble” en la oferta de trabajo para los músicos, por ejemplo, en coros u orquestas, aunque ella se refiere específicamente a los coros profesionales. Matiza esta consideración refiriéndose a la dificultad de acceso al mercado laboral que existe en la

actualidad. Antes, tenían la seguridad de que “íbamos a tener un trabajo, ahora no. Ahora el vértigo que tenéis es real, porque es mucho más difícil conseguir un trabajo en algún sitio” Así mismo, añade que en su época “teníamos una cierta tranquilidad de voy a tener trabajo, incluso dedicándome a la música”. Por último, respecto a los cambios que la entrevistada ha podido observar en el ámbito laboral, indica la existencia de una queja continua por parte de los funcionarios por las horas de trabajo. Ahora se trabaja menos horas que antes y la gente se queja más.

La gente que ahora se quejan del trabajo que tenemos aquí... cuando yo entré, teníamos cinco horas al día, cinco días a la semana... y tenías que estar a disposición del centro por si un sábado, que eso sigue existiendo pero no se usa.... Hoy en día tenemos quince horas, y estamos protestando. Pero no tiene que ver con la música, tiene que ver con la mentalidad.

Esta concepción del trabajo contrasta con la figura idílica que la entrevistada ve en su profesora de piano, Pilar Iturburu. De ella cuenta que vivía entregada a su profesión, “se dedicó toda su vida a la música, vamos y en segundo plano a su familia. Pero toda su vida era la música”. Además, se implicaba en la formación de sus alumnos dado que “creaba afición, cosa que el 98% de los profesores lo que hacen es darte clase, cobrarte, punto pelota, hasta la semana que viene”. En su domicilio particular, “se tocaba pues de nueve de la mañana a diez de la noche todos los días, de lunes a domingo”. Asimismo, Pilar Iturburu favorecía el contacto entre sus alumnos y los concertistas que pasaban por Bilbao, de manera que así “vivías lo que era el mundo del concertista”.

La entrevistada no considera que el cambio político haya supuesto una mejora a priori en la situación de la música. Sí que apunta algunos inconvenientes que eran inherentes al régimen dictatorial. Por ejemplo, para obtener un título profesional tenían la obligación de hacer “antes el servicio social de falange”. Al permanecer aislados del exterior, la entrevistada pensaba que “cualquier cosa de los Pirineos para arriba o para cualquier otro lado, era maravilloso y nosotros no valíamos para nada, pero me temo que eso hoy en día sigue pasando igual... la formación que teníamos no era tan mala. Las

circunstancias políticas eran nefastas”. Alude al complejo de inferioridad que tenían los españoles respecto a los extranjeros que todavía perdura hoy en día: “ese complejo que hemos tenido los españolitos toda la vida... Eso existía en los años sesenta y me temo que sigue existiendo hoy”. De otros países, la entrevistada observa que “allí tienen más codos, más estudio”. Precisamente considera que la educación musical en otros países está mejor que en España: “creo que la educación musical en la infancia hasta ahora, hasta hace muy poco, era muchísimo mejor en países como Alemania que aquí”; allí, “el ayuntamiento del pueblo más pequeño, tiene unas escuelas no sólo de música”. La entrevistada observa que en la mejor situación de la educación musical en otros países influye que además de una espesa red de escuelas musicales, la asignatura de música en los colegios “se da muchísimo mejor que aquí”.

La presencia de la música clásica en los medios de comunicación se ha reducido y además, la escasa presencia que tiene es “a horas intempestivas... ese defecto lo ha tenido siempre”. Es de la opinión de que antes, “había más presencia de la música clásica... la divulgación en cuanto a televisión de la música clásica, era mayor” y pone como ejemplo las retransmisiones de ópera. Así, en

Televisión, en los años setenta... la mini temporada de ópera se hacía en el Teatro de la Zarzuela. Esas óperas, se retransmitían, yo creo que todas o casi todas por televisión. Hoy en día, ¿cuántas óperas se retransmiten del Liceu y del Real? ¿Una al año, o ninguna? ¿Y queremos promover la música clásica?

Además de las retransmisiones de ópera, también ha bajado la presencia de la música clásica en otros programas. La entrevistada relata cómo antes se grababa música para ciertas noticias en las que “querían algo de música clásica, y ibas y tocabas”. Valora muy positivamente la iniciativa de Fernando Argenta y su programa de “El concierto” con conciertos divulgativos para niños, “eso sí era una muy buena promoción de la música para niños”. Es por todo esto que en general la entrevistada y en retrospectiva concluye que “me encantaría decir que hemos progresado. Eh, pues no”.

A pesar de la condición de mujer de la entrevistada, no menciona más que al principio de la entrevista la temática de género, cuando narra su falta de vocación y simplemente concluye que empezó a tocar el piano porque “eran los cincuenta, pues, las niñas tocábamos el piano”. Por último, cabe destacar la necesidad de emigrar para completar la formación musical. Como narra ella misma, tuvo que dejar su ciudad natal para proseguir sus estudios en Madrid, donde compaginaba estudios con trabajo.

7.8.- Análisis categorial de la entrevista E 8

La entrevista E 8 tuvo una duración de una hora, trece minutos y cuarenta y un segundos y se desarrolló en mayo de 2010 en la parroquia donde el entrevistado, además de ser el organista, llevaba a cabo diversas labores de atención a los feligreses. El entrevistado nació en 1944, por lo tanto, en el momento de la entrevista tenía 66 años y aunque estaba jubilado, seguía desarrollando sus labores como organista y de servicio a la parroquia, aunque sin ser el párroco titular. Su principal actividad profesional ha sido la de organista en diferentes parroquias de una capital de provincia del Norte de la Península, aunque, como bien indica en la entrevista, también se ha dedicado a la docencia en el seminario de dicha ciudad, así como en un colegio ligado al mismo seminario donde enseñaba diversas asignaturas, no sólo de música. Además, realizaba labores de pianista repertorista, ayudando a un amigo suyo que es profesor de canto.

La temática de la entrevista se desarrolla principalmente en torno a los cambios observados por el entrevistado a lo largo de su experiencia vital. En su relato hace especial hincapié en la educación. Comienza resaltando el hecho de que en la actualidad “hay más” músicos, y añade que en sus tiempos dedicarse a la música era algo “heroico”, ya que ganarse el sustento como músico era algo al alcance de muy pocos. De ahí que señale que ser músico era para “curas y militares”, que ya tenían el sustento garantizado. El entrevistado, al ser sacerdote, se “podía permitir el lujo de no vivir de la música”. En este sentido, el entrevistado apunta más motivos por los que hoy en día tampoco se elige una carrera musical como profesión “porque la música

es muy competitiva”. Además, el estudio de la música es más complejo y difícil que el de otras carreras pues son “muchos muchos estudios, muchas horas, muchas horas y ¡jo! es duro”; también indica que “no es sólo cuestión con la música como piensan, de sacar una carrera, sino, pues esa es casi una carrera atlética”. A todas estas dificultades, el entrevistado añade la de un futuro laboral incierto: “si quieres asegurar un porvenir alguno, pues oye de no ser en la enseñanza”, es decir, acabar dedicándose a la docencia como única salida laboral. Ahondando en las dificultades para un músico de encontrar empleo, el entrevistado expone:

Vete por allí, estate, varios años, sin ganar, cuidándote, bufff, cuidándote y ¿el futuro?, y tú cotizando, ¿cómo es la cotización?, los teatros, no, venga usted, a probar. Pero bueno, ¿hasta Bruselas tengo que ir a probar?, ¿quién me paga?,..., como no te de Botín.

Las condiciones del presente mercado laboral y las dificultades de acceso al mismo, en un mundo altamente competitivo, en el que cada vez hay más gente, más preparada y de los que se requiere mayor exigencia técnica, desanima a iniciar una carrera musical, según el entrevistado; es por eso que cree que “todo el mundo empieza con una carrera” no musical (que él llama “civil”).

En la actualidad, según su criterio, todo “ha crecido mucho”, “hoy hay más de todo”; hay más músicos y también hay más conciertos, “está muy generalizado el asistir a conciertos, eso ha crecido mucho”. Con la creación de los abonos se han conseguido llenar los aforos de los teatros de ópera y señala a Madrid como lugar donde encontrar siempre alguna ópera. A este respecto, señala la falta de recursos durante su juventud, en la que era muy difícil acceder a un instrumento como un piano o en la que apenas había conciertos, y lo poco que existía estaba centralizado en Madrid y Barcelona: “pues algo en el Real y en Liceo, no había más. Conciertos, pianos, ¿quién tenía –piano-? El médico uno”. Asimismo, destaca la importancia de los medios de comunicación: el papel de la radio como difusora de música clásica y más recientemente la revolución que ha supuesto internet.

A pesar de ello, el entrevistado subraya la importancia de “valorar también lo que había” en su juventud y añade que él disfrutaba tanto o más en

aquel entonces, con el orfeón de un pueblo, el coro del seminario o la orquesta de su capital de provincia. Además de la centralización en Madrid y Barcelona, el entrevistado reseña las diferencias que había dentro del estado español, y divide el país en Norte y Sur: En su opinión, “en el Norte había más, en San Sebastián, los influjos, franceses, pues había más. La música, cantidad de compositores vascos,... había más cultura.”

Otro de los cambios que observa el entrevistado es el avance técnico que ha experimentado la música, “hoy ya todo se hace mucho mejor” y ahora “tienen un acceso técnico que antes no se tenía”. Como ejemplo subraya la elevación del diapason moderno. El aumento de la exigencia técnica de los intérpretes en la actualidad va de la mano de las propias mejoras técnicas de los instrumentos y de los instrumentistas. Al hilo de esta reflexión, el entrevistado entiende que la composición musical está determinada por los recursos técnicos disponibles en cada época. De manera que la interpretación musical se adaptará a los recursos disponibles en cada época. Es por ello que escuchar música interpretada con instrumentos “históricos” le parece la manera más adecuada de comprender las elecciones compositivas, procedimientos y herramientas empleadas por el compositor. De vuelta al presente, en la composición contemporánea cuestiona sin embargo la categoría de arte: “ahora, dónde está la obra de arte, lo genial”; y además, considera que el arte actual “aburre”.

Para el entrevistado no es vinculante el cambio político que supuso el fin de la dictadura para el desarrollo de la música clásica en España: “tenía que venir un cambio, o sea, los cambios vienen, vienen por procesos de todo”. Entiende el cambio político como un proceso lógico de cambio global en el que también está incluida la música: “una sobrecarga política, no cabe la menor duda, que los financieros, los teatros, la globalización, la música” todo tenía que cambiar. Sugiere una visión holística en la que “hay que coger todo” y no reducirlo en exclusiva a la esfera política cuando se habla de cambio y más específicamente, del paso de la dictadura a la democracia. No obstante, el entrevistado se toma su tiempo para explicitar que dentro de un proceso general de cambio, la política “no cabe duda de que influye” en la música. Y continúa arguyendo sobre la importancia de la política en la dirección de un país, sobre todo en lo que se refiere al gasto y la inversión: “Hay que dirigir, hay

que llevar bien, hay que saber gastar bien, que no hay que gastar tontadas... y quizá pues en España no". Al hablar sobre la dirección del país, el entrevistado narra una anécdota en la que retrata la ignorancia musical del dictador cuando, en un concierto, expresó su admiración por el director de orquesta, ya que Franco se "quedaba admirado, cómo con un palito puede unir a todos cuando es tan difícil unir a los españoles y el comentador con mala saña dice, pues él ha unido a treinta millones con un sable". A continuación, el entrevistado agrega que "todo el mundo cambia" y cita a Juan de Lucena: "lo que los reyes facen, bueno o malo, todos ensayamos de facer. Jugaba el rey, éramos todos tahúres; estudia la reina, somos agora estudiantes" refiriéndose a las fidelidades respecto a los dirigentes y los sistemas políticos.

Pero como se ha reseñado anteriormente, y a pesar de que el entrevistado exhorta a valorar las manifestaciones musicales que había en el pasado, él no deja de creer en la posibilidad de que hoy día pudiesen existir tiempos mejores para la música si se hubiese fomentado cierta cultura musical: "pues a lo mejor ahora, hubieras cogido, si hay un poquico cultivo, lo haces en la mitad de tiempo".

La falta de cultura musical es una característica extendida en España. El entrevistado continúa ilustrándolo con otra anécdota que relata sobre la retransmisión de la boda de Sarah Ferguson con el príncipe Andrés, en la que queda patente la falta de cultura musical de la locutora al comentar la música que estaba siendo interpretada en la ceremonia. Más adelante, señala el experimento que se hizo con un virtuoso violinista⁶⁹ tocando en el metro, que no sólo no fue reconocido sino que fue ignorado por la mayoría de los usuarios del metro. El entrevistado propone su propio experimento para tomar el pulso de la cultura musical en España. Se trataría de hacer una encuesta entre "los intelectuales", entre estudiantes y profesores universitarios, sobre sus conocimientos respecto a compositores y sus obras. Aunque entiende que "el conocimiento es más restrictivo", se muestra poco optimista ante el experimento: "claro, si tú empiezas a mirar así, pues se te cae un poquico la moral, un poco". De manera que aunque la situación de la música clásica ha

⁶⁹ El entrevistado apunta que "*venía hace poco en el periódico*", pero no especifica si se refiere al experimento realizado por Joshua Bell para el *The Washington Post* en Washington o el realizado en Madrid por Ara Malikian para el diario *20minutos*.

mejorado, en lo que respecta a la cultura musical de la población española, todavía sigue faltando mucho.

Otro de los temas que aborda el entrevistado es la educación musical. El entrevistado reseña que “son diversos los cambios” que ya han tenido lugar en la educación musical. Anteriormente, el aprendizaje era más “memorístico”, y se exigía “el máximo esfuerzo con el mínimo rendimiento” mientras que ahora es “el máximo rendimiento con el mínimo esfuerzo”. A pesar de lo cual, lo primero que indica el entrevistado sobre la educación musical es que sería necesario “cambiar muchas cosas”. Entiende que se han producido cambios pero matiza que, en lo que respecta al cambio de planes de estudio, se mantienen los privilegios de los docentes por encima de los cambios estructurales:

No es cambiar, cada uno tiene un puesto, un lugar, una asignatura. Y luego los derechos, que yo salí por oposición, y yo quiero ahí, y yo quiero cogerme la orquesta y a lo mejor no es el que, mejor. Pero, le toca. Es el mismo problema que hay, hoy en día que hablan en las contrataciones de trabajo, pues existe así todo, en orquestas y en todo... esos condicionantes en la enseñanza, todo el mundo cambiaríamos.

Por otra parte, también advierte de la necesidad de ampliar la perspectiva, porque existe una visión “excesivamente cosificada”, fragmentada y cuadriculada respecto a la enseñanza musical. Reserva la especialización para el final de la formación, pero no tan al comienzo de los estudios musicales. A lo largo de su exposición, ahonda en la idea de una visión global y más integral para la educación musical, sugiriendo que debería estar “todo más unido”, con mayor interrelación no sólo entre las asignaturas, sino también entre las enseñanzas generales y las artísticas, “que no tengas que ir luego aparte que se pueda compaginar... que haya una mayor integración”. Con ello, también se está refiriendo a la división del conservatorio y la universidad.

Por otro lado, el entrevistado valora la música tanto en su vertiente solista, comprendiendo el trabajo y el esfuerzo, “los sufrimientos... y también las gozadas”, así como la actividad de equipo “son también de conjuntos, y que

hay que hacer una unidad, y una obra de conjunto, en cierto modo hay que ser seguidores y hay a veces que olvidarse de sí mismo”.

Profundizando en la educación musical, aboga por el desarrollo de la experiencia del intérprete como fuente de formación tan importante como los estudios, pues “lo vas aprendiendo a veces, con lo que has sabido, con lo que almacenamos y con las tortas que te das, y con lo que te gusta y con los entusiasmos que tienes”; siempre desde “una visión ya más global de la vida”, para una mayor comprensión de la música. Pero no menosprecia los estudios formales, “nunca el saber ocupa lugar”, ya que a mayor formación, “luego te expresas mucho mejor”. A pesar de esto, defiende que la interpretación debe liberarse de lo aprendido, para conseguir una expresión musical que no esté coartada por el mismo condicionante del aprendizaje. Es por todo ello que entiende que deben darse más cambios en la educación, sin perder de perspectiva los objetivos de los mismos:

Me imagino que es un mundo que tiene que cambiar mucho... y a veces, me da miedo que nos ocurra como me decía Remacha, de la banda no sé dónde, que estaba todo el día afinando los instrumentos, y no tenían tiempo para cantar y para ensayar.

Asimismo suscribe que los cambios en la música tienen que ver con un cambio de valores de la sociedad actual, antes eran “más espirituales”. El entrevistado asocia la música con valores más espirituales, pues no hay que olvidar su profesión de sacerdote. De hecho, el entrevistado nombra la Iglesia como uno de los primeros lugares donde se aprendía música, “aprendíamos de oír cantar en las parroquias”. En la actualidad, y aunque el entrevistado no lo menciona, la progresiva laicización de la sociedad española ha provocado que la Iglesia haya dejado de ser una fuente de formación musical.

Dentro de otras cuestiones expresadas por el entrevistado cabe destacar la idea de la música como una vocación “innata” e ineludible, ya que, según el entrevistado, “te continúa, quieras que no, continúa... se mete mucho en la vida de las personas”; califica a la música como un “veneno” por la imposibilidad de desvincularse de ella una vez que se ha iniciado una carrera musical. Además de la inexorabilidad de la vocación musical, el entrevistado también expresa su

concepción de superioridad de la música clásica respecto de la música pop, pues es de la opinión de que los conjuntos pop salen “por generación espontánea” y no admite la comparación entre la música clásica y la música pop. El ejemplo que utiliza es la comparación de los Beatles con Beethoven, tanto por la revolución musical que supusieron unos y otro, como con sus diferentes usos armónicos, en la que siempre salen perdiendo los Beatles. De manera que no considera pertinente el aprendizaje de la armonía con música de los Beatles, y sí con Beethoven. El entrevistado asimismo subraya respecto a la música pop que “si no atiendes si es todo otro fenómeno” no es necesario escuchar, prestar atención como en la música clásica.

7.9.- Análisis categorial de la entrevista E 9

La entrevista E 9 tuvo una duración de una hora, cincuenta y cinco minutos y cuarenta y dos segundos y se desarrolló en el propio domicilio del entrevistado, en Madrid, en mayo de 2010. El entrevistado E 9 nació en 1930; por lo tanto, en el momento de la entrevista tenía 80 años y continuaba en activo. Es compositor, aunque durante algunos periodos de su carrera también ha ejercido como docente, no sólo en España, sino también en el extranjero, incluyendo Estados Unidos y Canadá.

El tema principal de la entrevista son los cambios experimentados en la música clásica desde la época de formación del entrevistado. En general, el entrevistado considera que actualmente “la tendencia es a mejorar” en la música clásica en España, ya que en la época de su juventud se vivía en una “pobreza franciscana”. Como dice el entrevistado, “comparada la España de hoy con la España de mi juventud, pues estamos viviendo algo así como en la Atenas de Pericles”. El entrevistado indica que eran “todas las dificultades que venían de la situación” política en la que le tocó vivir en su juventud por la dictadura franquista. Estas dificultades tenían especial incidencia en su formación musical, en la que se imponía la necesidad de salir fuera para conseguir una educación completa. Pero “en aquellos años faltaba, absolutamente, la información de lo que se podía hacer en otros lugares”.

Además de la falta de información, en aquellos años existían muchas dificultades para salir de España: “había muchos impedimentos”, “no podías salir del país”; además existía un “bloqueo” y, por ende, “teníamos que hacer el servicio militar antes de marcharnos”. Eso ha cambiado y actualmente, “todos se han formado fuera”. Según el entrevistado, la imposición de la emigración para que un músico pueda trabajar, “cada vez sucede menos”. No así en su época en la que sí que existía cierta “obligación al desarraigo”, produciéndose una fuga de cerebros y de grandes artistas, tales como Picasso.

Así mismo, el entrevistado señala que en su juventud se carecía de material musical, sobre todo, de música contemporánea: “lo que venía aquí todavía era muy escaso. No había bibliografía. Desde luego en nuestra lengua sigue sin haberlo”. Para poder acceder a algún material se importaba de fuera; como relata el entrevistado, se hacía “a través de amigos o gente que iba fuera, o alguna librería... que tenía ciertos enchufes para conseguir cosas de fuera”. La música, además, pasaba la censura en la aduana al ser considerada inofensiva. La compra de material musical en el extranjero también se complicaba por la falta de divisas. Además del complicado acceso al material musical, el entrevistado también señala que “estudiar y oír sobre todo las músicas de lo que se estaba haciendo en otros lugares, era francamente difícil”.

Pero yendo más allá, sostiene que “la presencia de la música, era escasísima, escasísima”. Así es como justifica que la mayoría de los poetas españoles del siglo XX no supiesen de música, por la dificultad que existía en España de escuchar música clásica (con la excepción de la radio). Lo cual, matiza el entrevistado, no significaba que España fuese un país “anti-musical” pues sí que existía el “folclore” como expresión musical ligado a la revolución industrial, algo que en la actualidad se encuentra prácticamente desaparecido.

Con respecto a la composición en España, el entrevistado menciona que antes existía una vía continuista: “había gente que se encontraba muy bien en la situación española con hache mayúscula... continuar pues lo que habían hecho compositores anteriores y continuar con la música nacionalista española” Su producción musical como compositor se apartó de esa línea continuista, ya que esa música “ya está hecha”. Por otro lado, destaca el aumento del número de compositores en la actualidad, ya que antes “había

muy pocos compositores”. En su época, sí que existían un número considerable de compositores, pero dedicados a la música comercial: “había naturalmente gente... que hacía música comercial, eso siempre lo va a haber”. Volviendo al presente, según el entrevistado, “nuestro país no conoce algo parecido desde hace siglos”, ya que actualmente “hay muchos muy buenos compositores”. Matiza que el aumento es referido a la cantidad, que no a la calidad, pues buenos compositores “nunca hay muchos”. A pesar de lo cual, el entrevistado se declara “optimista” respecto a la situación actual y haciendo un repaso a la historia de la composición española, relata cómo durante el s. XIX “no hemos tenido músicos verdaderamente grandes”. De manera que señala la falta de antecedentes recientes con los que entroncar la composición contemporánea: “no tenías demasiados antepasados”.

Al aumento de compositores se le suma el de los intérpretes. Este doble incremento genera, según el entrevistado, una situación novedosa y sin precedentes en España.

Hay una generación entera de jóvenes intérpretes, iba a decir que no nos la merecemos, es absolutamente extraordinaria, todos además volcados en la música de nuestros días... con curiosidad y con una perfección técnica increíble.

Como ejemplo de la nueva generación de intérpretes señala la Joven Orquesta Nacional de España, más conocida por sus siglas, JONDE.

Pero este proceso de crecimiento ha tenido sus complicaciones en su desarrollo. Según narra el entrevistado, al crear las orquestas en las autonomías españolas, se evidenció la carencia de una escuela de instrumentistas de cuerda. Así que en España “no había cuerda”, “se había perdido la tradición, prácticamente la había habido antes, ¿eh? pero tantos años de incuria... habían acabado prácticamente con ella”. Así pues, para solventar esta carencia se importaron músicos sobre todo del Este de Europa. El entrevistado sostiene que vinieron a España “los que estaban deseando marcharse de sus países”. Este es otro de los cambios que registra el entrevistado como un gran avance, que importar músicos “hoy ya no es necesario... eso es un paso adelante impresionante”.

A la falta de cuerda atribuye entre otros factores que en su juventud sólo existen dos orquestas, una en Madrid y otra en Barcelona. El entrevistado no olvida apuntar que también había orquestas en Valencia, Bilbao u Oviedo, pero sin calidad en su opinión ya que “no tenían tiempo para practicar porque tenían que hacer mil cosas para sobrevivir”, lo que también denota la precaria situación laboral de los músicos.

Otro de los cambios que señala el entrevistado es el fin de la bipolaridad en la centralización de las actividades musicales en Madrid y Barcelona, principalmente. Así, señala, por ejemplo, que puedes encontrar conjuntos musicales más pequeños que las grandes orquestas “en Madrid y fuera, porque eso también es una novedad, ya no es solamente Madrid y Barcelona, es que los encuentras en Valencia, los encuentras en Sevilla”. No obstante, el entrevistado no deja por eso de subrayar las diferencias entre la vida musical de Madrid y de “algunas capitales de provincia” donde “no se ha tocado nunca los cuartetos de Beethoven” o “polifonía”, por ejemplo; y cómo esto contrasta con su gran riqueza cultural reflejadas en sus catedrales, iglesias románicas o poetas, pero no así en su actividad musical.

El entrevistado muestra su preocupación por el clima de “desánimo” que se vive en la actualidad, a pesar de la situación de abundancia de compositores e intérpretes, en la que además hay una enorme producción musical.

Yo creo que sí hay como una especie de apatía, y eso lo lamento en lo que se refiere a España, porque en un momento de tanta riqueza, de tanto material de producción de calidad, que venga, en general, ese cierto desánimo, no es nada saludable.

Él lo explica porque actualmente los profesionales de la música y la sociedad en general, están anclados en el “éxito inmediato” y denuncia que la falta de una perspectiva global nos impide valorar la privilegiada situación actual de gran producción musical. No obstante, se sigue declarando “optimista” y entiende que la situación actual es de “despegue” y, por lo tanto, todavía es necesario que pase cierto tiempo. Una de las instituciones que valora muy positivamente en la etapa actual es el Centro Nacional de Difusión Musical, más conocido por sus siglas, el CDMN, que en su opinión, “está siendo,

todavía hoy en día, un punto fundamental de nuestra vida musical, de la música de nuestros días”. A él se debe la creación del Laboratorio de Electroacústica, dirigido por Adolfo Núñez, o el Festival de Alicante, que se creó en 1984 y se ha venido celebrando ininterrumpidamente hasta 2013; año en que, por motivos de presupuesto, ha tenido que extinguirse.

El entrevistado valora que a pesar de la actual situación política poco favorable “la música goza de una excelente salud”. Desde su punto de vista, el desarrollo de las artes y, más concretamente, de la música no tiene por qué estar en relación directa con la existencia de una buena situación política, pues “una cosa no tiene por qué ir unida con la otra, a lo mejor aquí se está haciendo una buena música y hay una gente estupenda, y el país está hecho un Cristo desde el punto de vista político”. Para ello, pone como ejemplo la Florencia o la Venecia del Renacimiento, o la República de Weimar en Alemania y el posterior alzamiento de Hitler, o el inicio de la URSS y los posteriores gobiernos de Lenin y Stalin, la propia España del siglo XVII, o el Japón de los samuráis del siglo XVII, o como último ejemplo nombra la India de finales del siglo XVIII y las invasiones islámicas. En este sentido, el entrevistado desvincula el arte del contexto en el que surge y lo entiende como una producción autónoma, excepto en situaciones extremas.

Las cosas pasan cuando pasan. Quiero decir, un gran artista, un gran pensador, un gran lo que sea se produce a veces de una manera completamente inesperada, claro está, cuando las cosas son, terribles, absolutamente terribles, entonces es muy difícil que se produzca nada.

Sin embargo, para entender la situación actual de la música clásica en España, el entrevistado nos remite a la propia historia del país. Considera que “hemos tenido muy poca iniciativa en el terreno cultural, no solamente en la música” debido a las numerosas guerras, alzamientos y problemas sucesorios que han ocupado a la historia social de España, que hizo que la atención estuviese puesta en otros asuntos; todo lo cual propició que “la técnica de la música sí se perdió”. El entrevistado repasa las relaciones entre el poder y la música, poniendo como ejemplo la creación del primer conservatorio, a iniciativa de la reina María Cristina, esposa de Fernando VII, de origen

La situación de la música clásica en España.

napolitano y que, precisamente por sus raíces italianas, importó la ópera italiana a España. Al abrigo de este impulso surgió una cantera de cantantes españoles, cuya máxima figura fue Manuel Garcia, pero que “era sobre todo para afuera”; por lo que Manuel García acabó viviendo en París.

Dentro de la misma explicación historicista, el entrevistado destaca la relevancia del “trágico siglo XIX”.

Hemos tenido un siglo XIX que fue una catástrofe y que no se crearon las bases necesarias para que la música tuviese el respaldo normal que podía tener en otros países que tuvieron un siglo menos trágico que el nuestro.

Además, en España se le unía el hecho de que no existía burguesía ilustrada: “no había burguesía revolucionaria...los ilustrados españoles son siete y les fue fatal”. En esta ecuación además el entrevistado incluye a “la iglesia que no soltó prenda jamás y la aristocracia, que hizo bastantes cosas pero muy pocas para la necesidad de todo un país”. Todo ello no creó un campo de cultivo para que se generase una creación musical muy profusa y propició que en nuestro país se conservase durante más tiempo el folclore. Esta dilatación en el tiempo de la conservación del folclore fue en contra de una “normalización de la modernización de nuestro país”, de manera que durante el siglo XIX España estuvo de moda en Europa porque era un país “pintoresquismo”. Según el entrevistado, así “es muy difícil construir una tradición como la enseñanza musical”.

Ya entrando en el siglo XX, el entrevistado destaca el retraso histórico español ligado a las particularidades de su historia política. Considera que España ha estado “fuera del mundo”.

Estamos muy retrasados, porque nuestro país pagó muy caro el hecho de que nuestro invicto caudillo quisiera practicar desde el primer momento la famosa autarquía... y España se ausentó de los mercados mundiales... en todo. Porque, si nuestra música, los músicos de mi quinta o los pintores de mi quinta, algunos somos conocidos fuera de España fue por los de fuera, no por los de dentro.

En este sentido, el entrevistado señala que si pintores como Tàpies, Chillida o Barceló son conocidos fuera de España es porque pertenecían a Galerías francesas; él mismo está “editado entre Francia e Italia” y no en España. Nombra al Instituto Cervantes como posible organismo reparador de los años de ausencia de la cultura española a nivel internacional.

Según el entrevistado, con la llegada de la democracia se produjo una “evidente normalización de la vida musical”. Asimismo, se amplió la oferta musical que permitía la “escucha de muchas músicas diversas”, lo cual repercutió además en la educación musical y en la formación de público. Antes de la llegada de la democracia existía una gran precariedad en la oferta y en los medios musicales (el entrevistado cita en un recuento rápido dos orquestas, un teatro de ópera y un cuarteto). El entrevistado considera que anteriormente el país “estaba viviendo en un estado de hambre crónica” respecto a la música clásica.

Ante la actual situación de crisis política, el entrevistado considera que “un compositor y en general un artista, lo único que realmente puede hacer... es meterse en su casa a trabajar, exigiéndose el máximo en el producto que escribe”. En este sentido estima que la música “protestataria” acostumbra a ser de baja calidad “porque las exigencias de la calidad de una obra artística no tiene nada que ver con el credo estético del autor”. Según el autor, esta postura tiene “eficacia a la corta o a la larga. Eficacia como testimonio, porque en última instancia no te voy a descubrir nada si te digo que la moral del artista está en su obra”.

Y en cuanto a la actitud de la política respecto a la música, el entrevistado considera que la política vive de espaldas a la música y “todavía no se han dado cuenta las esferas que mandan, en la cantera que tienen tanto en la creación como en la interpretación” en la actualidad. Reitera en diversas ocasiones que la clase política no sabe lo que “tienen a su disposición y no lo están utilizando” o, en otro momento, que “no se han dado cuenta del potencial”. Uno de los factores que propicia esta actitud es la valoración de la cantidad por encima de la calidad de la clase política, pues, según el entrevistado “en una democracia interesa la cantidad porque interesan los votos”. De manera que los políticos protegen la música “que atrae a la mayor

cantidad posible de gente”. En cualquier caso, el entrevistado reivindica la necesidad de establecer ayudas para los artistas que están empezando: “pero la gente que está empezando, esa necesita ayuda”. Califica a la clase política española como “atroz” y denuncia la inestabilidad que genera en el país el enconamiento en sus posturas, en el que “se ha llegado a un grado de enfrentamiento tal, que luego vete a arreglar eso”.

El entrevistado relata su experiencia personal dentro de la política, ligado al periodo socialista de los años ochenta, cuando el entonces Ministro de Cultura Javier Solana le ofreció a través de un amigo común (hecho que subraya la importancia de las redes informales) un puesto en el que desarrollar un plan para la música: “yo hice un plan que era continuar un poco la labor que yo había hecho en ALEA⁷⁰ ... con más dinero y más proyección general”. Para ello, creó “lo que yo llamé Centro para la Difusión de Música Contemporánea, para los amigos CDMC⁷¹” que en su opinión “está siendo, todavía hoy en día, un punto fundamental de nuestra vida musical, de la música de nuestros días”. Considera que su nacimiento fue prematuro, pues se puso en marcha “sin estar constituido como una entidad autónoma”. Esto le hizo depender de otras instancias ministeriales que constantemente impedían su normal funcionamiento. Durante el desarrollo de su actividad como impulsor del CDMC el entrevistado contabiliza una infinidad de problemas con la administración y su burocracia adscrita, a la que acusa de “una constante labor de obstruccionismo”. Finalmente, cesó en sus funciones por problemas de salud derivados de la tensión del cargo y de las responsabilidades que conllevaba.

El reflejo de esta situación histórica, que se ha ido alargando en la historia de España, tiene su reflejo en la falta de cultura musical de la sociedad. El entrevistado muestra su opinión abiertamente: “yo pienso que es que

⁷⁰ Con el patrocinio de la familia Huarte, se creó en 1964 ALEA, el primer laboratorio español de música electroacústica (García del Busto, 2009).

⁷¹ El 29 de noviembre de 2010 el Ministerio de Cultura echó el cierre al Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), creado en 1983 por Javier Solana, entonces Ministro de Cultura del primer gobierno socialista. Sus funciones han sido absorbidas por el CNDM o Centro Nacional de Difusión Musical, una nueva unidad del INAEM que aglutina a tres entidades, el CDMC, el Auditorio Nacional de Música y el Centro de las Músicas Históricas de León. <http://www.docenotas.com/portada/notas/adios-al-centro-para-la-difusion-de-la-musica-contemporanea>

verdaderamente, la música no forma parte de la cultura... eso viene de muy antiguo... y se multiplicó a tropecientos en los años de dictadura". En consonancia con esta sentencia, y como ya se ha mencionado anteriormente, en España existía un "hambre crónica" de música. El entrevistado desarrolla más la idea y expone:

Lo peor es esa gente que ni siquiera se da cuenta que tiene hambre... que no saben lo que es la música, mejor o peor llamada clásica, que no ha ido nunca a un concierto y gente culta que es lo peor... que no ha estado nunca en un concierto.

Y esto sucede igual en la actualidad que en tiempos pasados. Es evidente para el entrevistado que la música se encuentra fuera de la cultura. En sus propias palabras explica que "la música no figura en la cultura, en la enseñanza de la cultura".

También denuncia la falta de hábito de escucha y el deber de "crear el hábito de la escucha". Para ello es fundamental la educación. Esta laguna formativa la encuentra incluso en el conservatorio, cuando estuvo ejerciendo como docente allí. Por lo que considera que "si en el conservatorio mismo, no se crea el hábito de escucha, ¿dónde demonios se va a crear?".

En la comparación con otros países, cuando contrapone la situación de los compositores en España con otros países, advierte que aquí muy buenos compositores hay pocos, "pero tampoco los hay en Francia" ni en Alemania ni en Italia. Según el entrevistado, en relación con la educación musical en Italia, aquí "la formación musical general no es tan alta como... la élite⁷² italiana" pues en España todavía falta una trayectoria tan importante y extensa como la italiana. España carece de la estructura básica musical, a pesar de la multiplicación de compositores e intérpretes españoles.

Aunque nosotros tengamos esa situación productiva y otros países no la tengan tan marcada, sin embargo, lo que todavía otros países tienen, es

⁷² Cuando el entrevistado dice élite lo hace con pronunciación francesa /elit/

una base de funcionamiento, una estructura de funcionamiento muy superior a la nuestra.

La falta de una estructura musical básica en España la explica el entrevistado, una vez más, por la historia belicosa de los últimos años, ya que “no tenemos la base sólida que han podido crear esos países que han vivido largos años en un desarrollo normal, sin estos cortes violentos agresivos que hemos tenido en nuestra historia desde hace ya mucho tiempo”. Aunque los últimos años han sido pacíficos, también destaca que los cambios de gobierno en nuestro país implican la costumbre “inveterada” de no continuar una línea común, sino que es habitual “cargarse todo lo que ha hecho el anterior” gobierno, de manera que resulta bastante complejo “crear algo sólido”.

En líneas generales, observa que existe una crisis global, a nivel europeo, “desde el punto de vista de la creación artística”. Es de la opinión de que “el nivel medio es muy alto” pero no se da “ese nivel de antes” y advierte que falta “pasión”, “deseo” e “interés” por la música que sí existía durante los años sesenta y setenta. El entrevistado declara que actualmente se ha producido un cambio en el foco de interés a favor del dinero, hacia una situación acomodaticia; en un contexto sin precedentes para Europa pues “está viviendo desde el punto de vista económico como nunca en su historia”. Como ejemplos extra-musicales nombra la desaparición de librerías históricas en París y en Londres. En opinión del entrevistado, Occidente en general ha perdido un “proyecto de futuro”.

Respecto a la educación musical en España, el entrevistado considera que el plan de estudios no es adecuado: “el conservatorio, vamos, el plan de enseñanza es todo lo desastroso que se quiera”. Desde su propia experiencia, el entrevistado recalca la importancia de la formación temprana, ligada a la llamada vocacional. Para él, en la música “se empieza muy pronto” y “empezar a trabajar la música es una necesidad vocacional”. A pesar de la formación temprana del entrevistado, más adelante se imponía la necesidad de emigrar en la búsqueda de una mejor formación. Son muchos los músicos que “se fueron fuera” ya que en España la música era “muy restringida”.

Estima necesaria la exigencia de ciertos mínimos en los planes de estudios: “hay que pedir una cierta formación”. Hablando del periodo en el que

él enseñó en España⁷³, en el que “la situación era muy penosa”, acusa a los alumnos de falta de iniciativa porque ante el desconocimiento de muchas obras contemporáneas permanecían impasibles: “los alumnos, ¿en qué demonios están pensando?... ¿qué quieren hacer con la música si no la conocen?”

7.10.- Análisis categorial de la entrevista E 10

La entrevista E 10 tuvo una duración de una hora, cuarenta y siete minutos y veintiún segundos y se desarrolló en una cafetería en mayo de 2010. El entrevistado E 10 nació en 1930, por lo que en el momento de la entrevista tenía 80 años y seguía en activo. Su actividad principal es la de compositor, aunque también se ha dedicado a la dirección de orquesta.

El tema principal de la entrevista es la ausencia de la música en la cultura. En palabras textuales del entrevistado “en España, la música no está dentro de la cultura”. Es el tema con el que inicia y con el que cierra la entrevista. Comienza relatando cuál es la situación de la música y termina la entrevista reivindicando el lugar de la música en la sociedad y las posibilidades que esto abre: “tenemos un elemento cultural, sensible, como es la música, que está al lado de lo que se está haciendo en el pensamiento”. Las causas que apunta el entrevistado por las que la música está fuera de la cultura son “la falta de un pensamiento español”, “la falta de una ciencia española” y la “falta de una música española” que llevan a un proceso de decadencia. Con respecto a la falta de una música española, afirma que existe un folclore muy rico, pero que eso no lo considera como cultura, “es cultura pero otra cultura”. El entrevistado diferencia a lo largo de toda la entrevista entre música pop, música folclórica y música seria que es la música que considera cultura. A este respecto, denuncia el hecho que durante el siglo XIX y el siglo XX se ha considerado que la única música española existente era la folclórica, lo que reafirma la falta de cultura. El proceso de decadencia del que veníamos hablando por el que la música se sitúa fuera de la cultura lo sitúa “en 1960 o

⁷³ En 1971 es nombrado profesor de análisis de música contemporánea en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

cincuenta y dura hasta la generación del 98". Dicho proceso de decadencia ha llegado al punto de que "nuestros intelectuales carecen de formación musical". Esta carencia de formación musical y estética de base tiene lugar precisamente porque socialmente no se considera a la música como cultura. Históricamente, esto no era así puesto que "hasta el renacimiento cuenta con la música como parte fundamental del conocimiento humano". Para ponerlo de relieve, sirva como ejemplo la exclusión de la música en el ámbito universitario.

La conclusión del entrevistado es que en España no existe la cultura musical y esto está directamente relacionado con la carencia de una formación musical de base: "El español medio no tiene una educación de la belleza, ni de la educación acústica". En este sentido, el entrevistado no considera que sea una falta de capacidades del español medio, sino de educación: "Lo que no tiene el español medio es una educación de la sensibilidad acústica." Esta falta de educación de la "sensibilidad acústica" afecta no sólo a la enseñanza musical, sino también afecta directamente a la enseñanza de idiomas extranjeros. El entrevistado comenta que "hay algunos que hablan que gramaticalmente hablan bien, pero pronuncian de una manera. Y todo es por falta de oído, porque a un niño, cuando tiene dos años, aprende a hablar por lo que oye." En la enseñanza musical la carencia de educación en "sensibilidad acústica" agrava la situación ya de por sí precaria. Considera que "aquí en España, como eso no se aprende entonces queremos enseñar solfeo, y el solfeo es la gramática de la música, pero el niño lo que tiene que empezar a hacer es empezar a oír." El tema de la educación musical es un tema complejo, dado que su falta de inserción en la sociedad no es gratuita. Afecta directamente al capital cultural⁷⁴ que viene a explicar las desigualdades educativas con respecto a otros países europeos en materia musical. El entrevistado considera que los jóvenes españoles no tienen posibilidades de

⁷⁴ En el marco de la teoría de la práctica de P. Bourdieu, el capital cultural designa un conjunto de habilidades valoradas y de conocimientos adquiridos que los agentes sociales movilizan en la práctica social, en los campos en los que su posesión (y acumulación) constituye un elemento en juego que otorga competencia, estatus y/o posición de poder. Cuando la consecución del capital cultural pasa preferentemente por el sistema escolar y universitario, la obtención de los correspondientes títulos mantiene de forma duradera la distribución de los agentes en el espacio social, y, asimismo, la propia reproducción cultural y social. (Giner, Lamo de Espinosa y Torres, 1998).

elección entre una educación musical superior frente a una no musical, por una deficiente preparación cultural (falta de capital cultural), puesto que “un chico de diecinueve años, no tiene esa opción, porque no ha tenido una preparación suficiente cultural como para tener la opción de hacer música o ha tenido que a los doce o trece años decidirse por la música”.

En este sentido, España se sitúa al margen de la sociedad europea. Pero esta marginación no es un hecho aislado. El entrevistado considera que España está en una situación de inferioridad cultural con respecto a Europa.

Pero volvemos a estar otra vez al margen de Europa, como nos pasó en el siglo XVIII cuando carecíamos de una cultura. En España nos faltó la revolución, en España nos faltó la reforma, en España nos faltó la ilustración, nos faltó el romanticismo, nos faltó muchas cosas.

Además de estas carencias que sitúan a España por debajo de Europa, está la consideración negativa que tiene la propia población española de lo español mientras que valora muy positivamente lo extranjero de forma acrítica. El entrevistado observa cómo en España existen orquestas “de primera categoría” que “funcionan bastante bien, pero la sociedad en el fondo las ignora”, porque “no es, elegante”; mientras que las orquestas extranjeras son las que va a ver la gente. Como dice el entrevistado, “eso todavía ocurre hoy y eso hace mucho daño” refiriéndose a la infravaloración de las propias orquestas españolas.

Además de todo lo expuesto anteriormente, el entrevistado señala “un defecto grave que tiene la cultura española que no lo tiene la europea” y es el rechazo a la excelencia y la continua igualación por lo bajo que se practica. Según el entrevistado, en la actualidad nos encontramos en plena crisis de “masificación” y de “unificación” en la que todo tiene que ser igual. Este es un problema que preocupa al entrevistado y que considera grave.

Es que eso es lo grave de España, que lo que queremos es que todo el mundo llegue a un grado bajísimo, que no destaque en nada,... y eso es gravísimo en España pero en todos los aspectos. Y claro, la música sufre mucho, en este aspecto. Lo importante es como si quisiésemos degradar, lo importante que todo fuese igual, pero bajo. Y cuando llega

una persona que es excelente, o un grupo de personas que es excelente, que no sobresalgan porque entonces los demás se dan cuenta de dónde se sitúan.

La igualación por lo bajo no sólo se aplica a la música, sino que afecta a toda la cultura. En la actualidad, es la propia cultura general la que empieza a no estar presente dentro de la sociedad, lo que contribuye al agravamiento de la situación de la música y a su marginación social, pues “llegamos en un momento muy difícil, en el que la cultura empieza a no estar presente en la sociedad española y lo primero que se ha rebajado ha sido la música.” Este hecho preocupa al entrevistado, siendo un tema que aparece en diversos momentos de la entrevista. De hecho, al cierre de la misma, recupera el tema del rechazo a la excelencia y llega a realizar su particular recomendación: “el peligro hoy es la masificación, el peligro es la falta de protección hacia la excelencia, a proteger la excelencia, científica y cultural.”

Sin embargo, el entrevistado se declara “optimista” con respecto a la situación de la música en España. Como base para su optimismo, apunta a los cambios que se han producido en España: aumento en el número de orquestas y en el número de conservatorios. Además, justifica la situación delicada de la música por la gran necesidad de inversión que requiere: “la música, también ocurre que es el arte más caro”. Así, señala la mejora de la situación de los instrumentistas españoles, sobre todo de los jóvenes, mientras que entre los compositores existe una crisis creativa, agravada por la falta de consideración social que se tiene hacia la propiedad intelectual. Una vez más y en agravio comparativo con Europa, el entrevistado advierte que “ahora, en España, es el único país de Europa que cuestiona la propiedad intelectual”.

Otro de los temas que está presente en la entrevista es la relación existente entre ciencia y música, y al hilo de esta, la relación entre lo racional y lo irracional. El entrevistado se apoya en las palabras de Leibnitz para poner de relieve esa vinculación de la música y la ciencia: “Leibnitz decía que la música era las matemáticas, los números, pero que los números tenían alma y esa era la diferencia entre la matemática y la cultura, la matemática y la música”. Considera que la música ocupa un lugar privilegiado puesto que “es el arte que está más cerca de la ciencia”. Esta afirmación no está vacía ya que la música

participa de la matemática: primero por la “organización” y después por el propio “entorno” de la música. Por “entorno”, el entrevistado entiende el lugar donde se produce la música.

En el entorno de la música, el hábitat de la música, hay tres elementos que son profundamente científicos, que es la transmisión del sonido, el sonido como hecho físico, el espacio donde se transmite el sonido y el tiempo. Son tres elementos físicos, complejíssimos, que la música, sin esos tres, la música no existe.

A parte de los componentes científicos de la música, la relación entre música y ciencia tiene un amplio recorrido a lo largo de la historia. El entrevistado señala la cultura griega y Pitágoras como antecedentes fundamentales. En el pensamiento pitagórico, la música formaba parte esencial de la Ciencia. Era una de las cuatro ciencias que componía el *quadrivium*⁷⁵ al que hace referencia el entrevistado, junto con la astronomía, la geometría y la aritmética, siendo la música la que se encargaba de estudiar el número en movimiento. En este sentido, la música en la cultura griega poseía el mismo status que las matemáticas y pertenecía al ámbito de la Ciencia. De manera que en la cultura griega la música formaba “parte fundamental del conocimiento humano” como indica el entrevistado. Esta afirmación no sólo pone de relieve la relación que existía entre música y ciencia, sino que también está estrechamente vinculada con el tema fundamental de la entrevista, es decir, con la actual ausencia de la música en la cultura, a diferencia de lo que ocurría en la cultura griega.

Profundizando en la consideración científica de la música, el entrevistado señala la dicotomía entre razón e irracionalidad, tanto dentro de la ciencia como dentro de la música.

⁷⁵ El *Quadrivium* es un término que procede de la secta de los pitagóricos. Estos daban gran importancia a la educación, cuyo objetivo era conseguir la moderación y el dominio de uno mismo, imitando el orden y armonía del universo. En la Edad Media el *quadrivium* estaba formado por cuatro de las siete artes liberales con índole matemática, la Aritmética, la Astronomía, la Geometría y la Música, que se estudiaban siguiendo al *trivium* como parte de las enseñanzas escolásticas. Se consideraba que la Aritmética era el estudio del número en estado puro, que la Geometría era el estudio del espacio en estado puro, que la Música era el estudio del número en movimiento y que la Astronomía era el estudio del espacio en movimiento.

La intuición sola no sirve... Y por otro lado, la pura razón, pues es, lo he dicho muchas veces, la razón, sin una parte sensible, es un arma peligrosa para la humanidad. La razón tiene que tener una parte irracional, una parte sensible.

En lo expuesto por el entrevistado se advierte cómo la irracionalidad se asimila con la parte emocional, alejándola de la parte puramente cognitiva. Sirve precisamente de contrapeso y equilibrio de la razón y es la parte esencialmente humana: “si no tenemos un elemento irrazonable en nuestra vida, seremos máquinas”. Lo irracional forma parte de la composición musical, de manera que queda inscrita en la propia música. De hecho, el entrevistado augura que el “futuro de la música” está precisamente en lo irracional. La irracionalidad es un elemento moderno presente en las investigaciones científicas más contemporáneas al igual que en la música. En palabras del entrevistado: “en ese momento que está la ciencia, en la música está igual”.

El entrevistado como compositor, además de abordar el tema de la irracionalidad en la creación musical, ahonda en las vicisitudes históricas vividas como compositor. Sitúa el comienzo de sus años de creación en los años cincuenta y sesenta. Se incluye dentro de un grupo de compositores que ha sido denominado como la generación del 51; aunque él no utiliza específicamente ese nombre, pero si habla en plural, con el pronombre “nosotros”. Lo primero que destaca el entrevistado es el especial interés por “romper con los esquemas anteriores”. En este proceso van de la mano los músicos de la generación del 51 y los pintores abstractos (el entrevistado nombra a Lucio Muñoz, Eduardo Chillida, Eusebio Sempere y Manuel Rivera). Dicho proceso tiene lugar en una situación política determinada: la dictadura de Francisco Franco. A pesar de que el ambiente socio-político no favorecía la creación, el entrevistado apunta a la relativa libertad de la que disfrutaban músicos y los pintores a diferencia de otras artes que sí sufrían la censura del régimen.

El régimen de Franco no consideraba que la música fuese ningún peligro, porque si no tenía letra una sinfonía, pues no podía ser

peligrosa. Y no se daba cuenta de la enorme protesta que había tanto en la pintura abstracta, la pintura, lo mismo, la pintura abstracta al no tener una imagen.

El entrevistado indica que el régimen se “aprovechó” y “en cierto modo nos ayudaba”, desde la ignorancia de lo que suponían sus creaciones, para representar oficialmente a España en el extranjero (como él mismo indica, fue el caso de Chillida en la exposición de Sao Paulo). Con la llegada de la transición, sin embargo, su situación empeoró puesto que se quiso sacar “otra generación” y eso les llevó a cierta “marginación”. De manera, que, según el entrevistado, “yo no creo,... que el hecho de la muerte de Franco, fue un hecho que favoreció la cultura musical, favoreció después, un cierto tiempo después, el bienestar.” Lo que cuenta es que fue el bienestar posterior a la muerte de Franco lo que hizo que existiese cierta mejora que afectó a la creación de infraestructuras, “pero no a la creación”. De hecho, en los años posteriores a la defunción del dictador con la llamada transición democrática las expectativas del entrevistado eran positivas y contaba con que se produjese una “revalorización” de sus creaciones, “pero pues, cuestiones políticas convino más traer a gente nueva”. La gente nueva a la que se refiere es la “movida de Madrid”, cuya repercusión en la creación musical para el entrevistado fue “terrible”. De manera que las acciones que se emprendieron a nivel cultural con la transición política no ayudaron a la creación compositiva, sino que tardó “bastante tiempo en salir una generación nueva”.

En la actualidad, la creación compositiva en España cuenta con el escollo del cuestionamiento de la propiedad intelectual, cosa que según el entrevistado, no sucede en Europa. Esta situación de los compositores, contrasta con la de los instrumentistas, que si ha mejorado en los últimos años sobre todo en la calidad, a pesar de que se siguen sin crear espacios profesionales que les den salida. El entrevistado concluye la entrevista reivindicando la creación de música contemporánea, recordando que se haya “considerado la música contemporánea como parte de materia de conocimiento, eso es importantísimo, eso es un reto, eso es un reto”.

7.11.- Análisis categorial de la entrevista E 11

La entrevista E 11 tuvo una duración de una hora, veinticuatro minutos y treinta y tres segundos y se desarrolló en el propio domicilio del entrevistado en mayo de 2010. El entrevistado E 11 nació en 1918, en el momento de la entrevista tenía, por tanto, 92 años y estaba jubilado. Sus actividades profesionales fueron variadas: se define a sí mismo como musicólogo, compositor, pianista y pedagogo. Ha sido director de diferentes festivales y cursos de música española, así como asesor técnico de diferentes instituciones públicas dedicadas a la música.

El tema principal de la entrevista son los cambios que han tenido lugar en el panorama de la vida musical en España desde que el entrevistado era un profesional activo hasta la actualidad. Apunta a la existencia de una mejora general de las condiciones puesto que “aquí no había nada”. Este vacío en lo musical es señalado en varias ocasiones: “aquí no había nada”, “no había libros, no había nada...” dando cuenta de la precariedad de la situación musical. Como mejoras señala la “extensión de los círculos musicales”, así como la introducción de la ópera en la programación puesto que “tampoco existía la ópera” a excepción de en Barcelona. Dichas mejoras están relacionadas con la regulación y con la política musical que, según el entrevistado, ha venido a subsanar y ocupar dicho espacio vacío. Mas dicha mejora no parece ser relevante en opinión del entrevistado, dado que en “medio siglo de distancia, prosperan hasta los animales”. Y aunque señala que los músicos ahora están mejor preparados, todavía falta por aplicar esa política musical a la enseñanza. Considera que en los cambios que han tenido lugar, no han influido los cambios políticos, puesto que, en su opinión, es necesario que exista una voluntad individual que impulse las acciones culturales y “es muy difícil que en política exista una inquietud cultural”. Así mismo, muestra la existencia de cambios cuando habla de una “eclosión” en la actualidad por la proliferación de conservatorios, orquestas, coros, etc. que contrasta con el vacío anterior. También indica como cambio en el panorama musical el gran aumento de las infraestructuras, sobre todo de las salas de conciertos, que va de la mano del crecimiento del número de orquestas. Ante el incremento de la cantidad interpone la disminución de “la brillantez de antes”, “hay muy poco

bueno” de manera que el aumento numérico no supone un incremento de la calidad. Incluso en otro momento llega a decir “la cantidad por encima de la calidad, eso no. Eso es lo que no me parece bien”. Precisamente en alusión a la falta de calidad actual, señala la existencia en el pasado de grandes figuras españolas del mundo del canto que en la actualidad, sin embargo, no existen, calificando esta situación como una “desaparición brutal de cantantes” (hace referencia a Alfredo Kraus, a Victoria de los Ángeles, a Montserrat Caballé y a Pilar Lorengar).

En la consideración de cómo han cambiado las cosas, cabe destacar la visión que tiene el entrevistado del pasado musical español, considerando que España tiene una “tradición gloriosa” y que “fue una figura básica de esa cultura, en el siglo XVIII”. Mientras que en la actualidad la música se encuentra “a remolque de la cultura” o como también señala en otro momento “a remolque de las disposiciones ministeriales”. Este hecho se relaciona directamente con su percepción de la necesidad de que exista una voluntad individual en política para que se actúe en la cultura y más concretamente en la música.

En esta línea, el entrevistado considera que “la política tiene la culpa” por la falta de aplicación de las políticas musicales que según él ya existen y por la falta de medios. Hablando de posibles soluciones, matiza que “todo eso conlleva un problema económico. Si hoy a la música se le dedican diez haría falta dedicarle veinte”. Indica como además de la falta de medios, se ha producido una reducción de los presupuestos dedicados a la música, y pone como ejemplo cierto curso de música. Otras iniciativas musicales se han mantenido en base al mecenazgo de ciertas familias adineradas, como pone de manifiesto el entrevistado a través de un ejemplo. Al problema económico que supone la falta de aportación presupuestaria para la política cultural se une el hecho de la realización: “buscar quién realiza las ideas”. Una vez más, se reitera en la necesidad de la iniciativa personal, de “voluntades individuales” para llevar a cabo los proyectos. Son varios los ejemplos que el entrevistado expone como “voluntades individuales” que llevaron a cabo iniciativas musicales, como el caso de la creación del Festival de Cuenca, la creación de los cursos internacionales de “Música en Compostela” o la creación de la Escuela Superior de Canto de Madrid. También sugiere que además de dichas

“voluntades individuales” ayuda mucho el hecho de tener amigos que faciliten las iniciativas individuales, que, de otra manera, sería complicado llevar a cabo; el entrevistado advierte directamente: “hay que buscarse amigos”. Esta facilitación social a través de su red social no se queda en una mera invocación, sino que en diferentes momentos el entrevistado hace referencia en su propia biografía a la intervención de “sus amigos” en su carrera profesional.

Respecto a la posible incidencia de los cambios políticos en la música clásica, como ya ha apuntado antes, el entrevistado no cree que supusiese una gran variación: “el cambio político de la transición, no afectó muchísimo a la música”. De hecho, el entrevistado relata cómo fue el propio régimen dictatorial quien publicó unos libros que “analizaban, criticaban y censuraban la política musical” del régimen y en los que se proponían nuevas medidas para regular la política cultural y más concretamente la política musical. Sin embargo, también señala como antes, refiriéndose al periodo anterior a la transición y en comparación con la situación actual, no existía regulación alguna en política musical: “la política de entonces, estaba falta muchísimo más que ahora. Ahora está bastante bien encaminada, regulada, no aplicada”. Así mismo indica cómo durante el periodo dictatorial se llevó a cabo la recuperación de “gentes que estaban en el extranjero y querían venir a España”. Asume como propia la repatriación de músicos en el exilio:

Yo en un periodo en el que el gobierno de Franco se dedicaba... a la repatriación de los, que estaban, exiliados, yo dije, hombre, viene tal viene cual y no viene ni un músico. Me traje mucha gente... Esa es otra de las labores que había que hacer, es decir, que hicimos, como los músicos y de exilio.

En definitiva, y a pesar de ciertas actuaciones puntuales, la música “no ha cuajado en política” lo que explica la actual situación de la música. Esto viene a subrayar la idea ya expuesta anteriormente de que a pesar de la existencia de políticas musicales, éstas no son aplicadas: “Eso es lo que le falta, la aplicación de muchas cosas que se han acordado sobre la música en tiempos pretéritos”. Todo lo cual sirve para entender el status de la música dentro de la sociedad, a nivel más general. A este respecto, el entrevistado

señala que a la música en España “no se le presta la consideración cultural que tiene en todo el mundo, en la historia”. Siguiendo con esta idea pone de relieve el agravio comparativo que sufre la música con respecto a otras profesiones por la valoración de su “productividad” en detrimento del particular esfuerzo que exige la carrera como músico.

Naturalmente que el músico tiene que ser culto, tiene que rodearse de toda la cultura, cuanto más culto mejor, pero su meta tiene que ser la música... Pero la música y, eso es muy peligroso, porque siempre va en detrimento de la música, porque la música comercialmente no es tan productivo como un médico o un abogado en fin, son gentes que salen de la universidad, tienen preparados sus caminos y se vale, enseguida tienen una salida al trabajo, en cambio el músico, es muy difícil, tiene que ser muy importante para ser productivo, vaya.

Desde su punto de vista la productividad de la música a nivel comercial es mucho menor que la de cualquier otra actividad profesional universitaria. De manera que las salidas profesionales de la música y su enseñanza no están orientadas en la misma dirección. En la comparación entre las enseñanzas universitarias y las musicales, el entrevistado expone cómo la cultura general es importante en la formación de un músico pero secundaria a favor de la formación estrictamente musical, precisamente por el esfuerzo que exige (sobre todo en inversión de tiempo). Este punto, sin embargo, contrasta con lo que señala en otro momento de la entrevista, donde dice que “el músico tiene que ser además, culto, si no, no es músico. Todos estos que hemos dicho de figuras que han sido millonarios de la música, toda esa gente muy muy culta, además de ser geniales”

La enseñanza es un tema abordado a lo largo de la entrevista con cierta preocupación por parte del entrevistado. También en la formación observa cambios de su etapa como estudiante a la actualidad, como, por ejemplo, el aumento del número de estudiantes de música. Sin embargo, como ya se ha mencionado anteriormente, el entrevistado no considera que un incremento en el número de estudiantes aumente la calidad de los mismos, a pesar de que en otro momento de la entrevista afirma que los jóvenes de hoy acaban mejor

preparados que antes. La formación musical la considera especial tanto en su formación práctica como en su vertiente teórica. Destaca una vez más el esfuerzo y dedicación que supone una carrera musical y la especial vocación que se necesita para su desarrollo: “cuesta y tanto trabajo y tanto esfuerzo requiere la música, que los concertistas se les llama virtuosos, porque realmente una virtud, una dedicación entera de una vida a una cosa”. A pesar de la mejora en la calidad de la formación, los músicos habitualmente deben emigrar para finalizar su especialización musical en el extranjero. Esta situación era común tanto en la época de estudiante del entrevistado como en la actualidad. El flujo de estos movimientos migratorios formativos ha cambiado, y así como antes “iban sobre todo a ampliar estudios a Francia. Esa corriente se ha desviado, ahora se va más a los Estados Unidos”. El propio entrevistado, tras acabar sus estudios, fue becado y continuó su formación en el extranjero (París primero y Estados Unidos después). Precisamente lo que nos diferencia de otros países es la formación musical desde la infancia que, según el entrevistado, marca posteriormente la diferencia en la asistencia a conciertos y, por lo tanto, en la formación de público.

Esa es la diferencia con otros países, que claro, los conciertos se llenen más fácilmente que aquí, porque hay una formación del niño, atienden mucho a la formación musical del niño, y ese niño, pues deriva hacia la música profesionalmente o simplemente por afición, simplemente como cultura, como aportación al campo de la cultura militan en la música y van a los conciertos.

Pone el acento en la “formación del niño” puesto que es en la formación del niño donde “creo que se puede hacer muchísimo todavía en España”. Continúa su argumentación sobre la enseñanza con la observación de la proliferación de conservatorios en todo el país, lo que provoca conflictos “entre lo particular y lo oficial”. En este punto advierte la necesidad de “legislar sobre la enseñanza musical” que sería la base para la formación no sólo de futuros intérpretes, sino para la creación de público. En la consideración de que la enseñanza es la asignatura pendiente de la cultura musical, en otro momento incluso llega a decir que “asignatura por asignatura habría que revisarlo todo”.

En el reconocimiento de la precariedad de la situación musical en España, el entrevistado señala que se han importado modelos del extranjero para tratar de solventar dicha carestía. De manera que cuando se le interroga acerca de cómo surgieron las políticas musicales en España, éste responde que se hizo “copiando lo que hacen en otros países respecto a la música”. A modo de ejemplo, sirva la importación del modelo de los programas de mano de los conciertos comentados en francés que el entrevistado conoció durante la ocupación nazi de Francia, periodo en el que estuvo becado por el gobierno francés, más exactamente por la Casa de Velázquez. Dicha beca promovida desde la embajada francesa de De Gaulle es calificada por el entrevistado como “una cosa, política, seguramente política francesa”. De la citada beca llega a decir que “era lo único que me he beneficiado de la política, bueno sí bueno, con los amigos”. Esta declaración del entrevistado reafirma, una vez más, la importancia atribuida a la infraestructura de relaciones sociales.

Esta importación de modelos de otros países está acorde con la escasa valoración que se tiene en España de sí misma como país y de su propia producción musical, cosa que el entrevistado reivindica, incluyendo las raíces populares de la música española.

Nuestra música es tan seria, está tan sólidamente construida y fuera no del contexto popular, sino con raíces, con perfume con una ambientación que se puede decir española, porque cogen giros, populares, y los trabajan, pero nunca cayendo en el concepto de españolada

En esta reivindicación está presente la vinculación entre lo popular y lo culto que el entrevistado defiende como algo deseable, pero sin necesidad de caer en el estereotipo folclórico al que se refiere como “españolada”. En este sentido, el entrevistado considera que a nivel internacional se tenía (está hablando de finales de los años cincuenta) una imagen manida y deteriorada de la música española, puesto que “estaba limitada a la clásica, a la peineta, los faralaes, la falda, Andalucía y eso no era cierto, era completamente injusto”. Este es uno de los motivos por los que se impulsa la creación a finales de los años cincuenta de ciertos cursos de música en los que se pretendía enseñar de forma exclusiva la música española, “para estudiar la música española, para

reconducir la interpretación que estimamos como verdadera, desprendida de las partituras...”; y de este modo romper con el estereotipo que de la música española se tenía. Al hilo de las particularidades que desarrolla la música clásica en cada país, el entrevistado apunta a la existencia de ciertas “características raciales” que diferenciarán a un músico de España de un músico de otro país puesto que “eso claro son los imperativos de la raza, la formación cultural”.

El entrevistado utiliza las expresiones de “música clásica”, “música popular” y “música folclórica”. El término “música clásica” especifica que está mal utilizado puesto que “la música es clásica, romántica, pero se supone, se sobreentiende música clásica”. Los términos de “música popular” y “música folclórica” los utiliza en varios momentos; el uso que hace de “música popular” es en un sentido más amplio en el que se incluye a la “música folclórica”. No obstante, el entrevistado contrapone la “música clásica” al resto de músicas y sobre todo a la música popular actual, de la cual dice que,

La problemática hoy, los conciertos que tienen que hacer unas mezclas increíbles de lo popular, de lo terriblemente popular de ahora, comparado con antes, antes era una maravilla, pero ahora, lo popular, todo eso, es un ritmo, pum pum pum, es feísimo.

La utilización de estos términos no es casual ni está vacía de contenido, sino que refleja una visión determinada del mundo de la música clásica y su periferia. En todo caso, queda puesto de manifiesto el problema terminológico que hay en torno a la música clásica.

Aunque no de forma directa, la temática de género aparece en varios momentos de la entrevista. En cierto momento el entrevistado considera las ventajas y las desventajas que supone ser un concertista hombre o mujer, aludiendo a la comodidad que supone la libertad de vestimenta de las mujeres que no iban “encorsetadas” en un frac. Más adelante, cuenta las dificultades económicas que tuvo como “caballero español” a la hora de casarse, puesto que no podía permitir que la aportación económica del hogar fuese de su mujer, sino que debía ser de él: “Quería tener mi casa, no la de mi mujer, la de mi mujer era imposible”. La beca que le había concedido la Casa de Velázquez

es la que permitió, a nivel económico, casarse. Además, al igual que a los becarios franceses, “si me casaba, me aumentaban el dinero”. A modo de conclusión, cabe recoger la invitación del entrevistado a “una reconsideración del problema musical que España tiene planteado”.

7.12.- Análisis categorial de la entrevista E 12

La entrevista E 12 tuvo una duración de dos horas, un minuto y treinta y cuatro segundos. Se desarrolló en el domicilio de la entrevistada en mayo de 2010. La entrevistada E 12 nació en 1931, por lo que en el momento de la entrevista tenía 79 años. Aunque ella se define como ama de casa, su actividad principal profesional ha sido como compositora y profesora (armonía, contrapunto, composición, etc.).

De esta entrevista caben destacar dos temas: la educación musical y el género. La educación musical porque es un tema recursivo desde el relato biográfico de la entrevistada, y el género porque aunque no es un tema abordado directamente por la entrevistada, es relevante por la implicación vital en el desarrollo de la biografía de la entrevistada. Desde su relato autobiográfico señala que su primer contacto con la música tiene lugar en el seno familiar; su padre era violinista y su madre cantaba. La entrevistada señala que fue su madre quien le enseñó a cantar. Con su padre hacía música de cámara una vez que aprendió a tocar el piano. La entrevistada resta importancia al ambiente musical familiar e indica que “empezó a tocar por afición”. El inicio de la educación musical reglada fue en su colegio, dentro de la enseñanza general, de mano de las religiosas con las que estudió solfeo y piano desde los seis años. La iniciación con las religiosas hizo que posteriormente desarrollase actividades musicales en el ámbito de la Iglesia, organizando el coro del colegio, además de dar clases a las propias religiosas y de dirigir los coros de “Acción Católica” y de la “Sección Femenina”. También formó parte del orfeón de su pueblo. El título elemental de piano y solfeo lo obtuvo presentándose por libre en uno de los cinco conservatorios que existían

en aquel entonces⁷⁶, “había cinco conservatorios en España estatales, solo” en otro momento, “Córdoba, Sevilla, Granada, Madrid y Barcelona. El de Barcelona era catalán, no era estatal, los demás eran estatales.” Al agotar la enseñanza musical en el colegio al que asistía, y como no había conservatorios cerca de su lugar de residencia, continuó su formación en armonía y composición a través de clases particulares. De su relato se desprende que para continuar estudiando, tanto oficialmente como por cuenta propia, era necesario disponer de dinero o, al menos, no tener necesidad de él. Como ejemplo, sirva el relato que hace de la formación que tuvo su padre:

Había un amigo de mi abuelo que le dijo a mi abuelo, y por qué no dejamos que pase una temporada conmigo este chico, porque toca muy bien el violín... y mi padre al año siguiente dijo, que yo tengo que hacer pasteles, que mi padre no tiene dinero para mantenerme aquí.

O en otro momento de la entrevista: “Remacha estudió, porque su padre era de los que podía pagar estudios”. También nombra dos casos en los que para continuar y ampliar la formación en el extranjero dispusieron de sendas becas, pero previamente sus progenitores ya habían pagado una formación. A la dificultad de financiación de los estudios se suma la de la posterior profesionalización de la música. Como ejemplo, sirva el profesor particular de la entrevistada, Fernando Remacha, reputado compositor que simultaneó los estudios musicales con los de “comercio” y que se presentaba así mismo como: “yo no soy músico, soy ferretero”, ya que la composición “no da dinero”. El hecho de que proliferasen las clases particulares se relaciona de forma directa con que “no había casi sitios para ser profesor de piano” o de cualquier otra materia musical en general (recordemos que sólo había cinco conservatorios).

⁷⁶ En este sentido, la red de relaciones (sociales y familiares) es vital, puesto que la elección del conservatorio en el que examinarse se produjo porque en esa ciudad había una chica que conocía de su pueblo de origen.

Para oficializar los estudios de las clases particulares, se realizaban unos exámenes por “libre” en los conservatorios⁷⁷. Además, las clases particulares contaban con la ventaja de ser más modernas, pues los conservatorios “tenían el mismo método que hacía un montón de siglos”. De hecho, la entrevistada señala que “en los conservatorios faltaba la enseñanza de la fecha actual” refiriéndose a las técnicas modernas de composición. Pero el retraso de los conservatorios va más allá, y, en palabras de su profesor, recuerda que le decía, “¿sabes que te decía yo que llevábamos cincuenta años de retraso? Pues estaba equivocado, llevamos doscientos”. Al no enseñar las modernas técnicas compositivas, estos conocimientos se podían adquirir o bien en el extranjero, (“Los compositores de mi edad habían aprendido en el extranjero”) o bien a través de los cursos internacionales de música, dedicados al análisis y composición de la música de vanguardia, entre otras especialidades. Dichos cursos son los “Cursos Internacionales Manuel de Falla” en Granada, “Música en Compostela” en Santiago de Compostela, o las “Jornadas de Música Contemporánea”; en los que trabajó con Carmelo Bernaola o Luis de Pablo, entre otros. Según la entrevistada, en estos cursos era donde tenía la oportunidad de ver qué se hacía en otros países y ponerse al día de las vanguardias musicales.

Desde su experiencia como estudiante y como pedagoga aboga por una reforma educativa para mejorar el nivel musical en España: “no sé quién debería diseñar cómo es la enseñanza, para que esto suba de nivel”. La entrevistada distingue diferentes problemas, empezando por la situación del magisterio musical, ya que “hay muy pocos cursos de música en magisterio musical”; luego es difícil que se enseñe bien. Es uno de los motivos por los que la enseñanza musical en los colegios no es buena. A este respecto, la entrevistada menciona que “ahora dicen que enseñan música, pero me da mucha risa, tocar la flauta es... mal tocar la flauta” y es que es de la opinión de que enseñar música no es enseñar a tocar la flauta dulce. Exhorta a sustituir la flauta por un instrumento más natural: la voz, puesto que “el primer instrumento es la voz”. También observa como un inconveniente en la enseñanza musical

⁷⁷ La modalidad del examen libre permitía que una persona pudiese examinarse de un determinado nivel sin necesidad de asistir a las clases presenciales en el conservatorio.

el hecho de que en otros países la música está integrada dentro de la universidad y en la enseñanza general mientras que en España no es el caso: “Tú eres pianista, pero al mismo tiempo estás haciendo el bachillerato, pero en el mismo sitio, no vas al instituto y luego vas corriendo al conservatorio como vas en España”. En otro momento: “tenemos una universidad, pero es que en la universidad enseñan música, pero no enseñan instrumentos”. La división de la enseñanza musical con respecto a la educación general, tanto en la enseñanza universitaria como en las enseñanzas obligatorias, es considerada por la entrevistada como una desventaja, al observar cómo estaba presente la música en otros países “lo mismo en el instituto que en la universidad”, “luego la gente tiene que saber más música en otros sitios, entonces”. Por otro lado, la idea de la música como idioma aparece en varios momentos. La entrevistada dice que “no es lo mismo saber escribir una carta que escribir un libro” haciendo un paralelismo sobre las diferencias a la hora de saber armonía y saber componer música. Así mismo, asimila el aprendizaje de la música al de un idioma; de ahí la importancia de empezar desde niño como cualquier otro idioma: “de haber oído las notas afinadas desde niña, has aprendido los sonidos como si fuera el idioma castellano, igualito igualito”. Una vez más, de sus palabras se desprende la importancia de la educación musical desde una infancia temprana para favorecer así el desarrollo de la música como otro lenguaje más.

Es por todo esto que la entrevistada considera que en España estamos por detrás de otros países, tanto porque para obtener una formación musical completa y de calidad, incluso en la actualidad, es necesario irse a formarse en el extranjero, como porque en otros países están más avanzados. A pesar de lo cual, considera que “en todos los países hay muchas cosas que arreglar”.

Aún así, anteriormente el panorama de la música en España era peor pues, según sus palabras, “te puedes imaginar que no había conciertos, en aquella época apenas había orquestas más que las que hubiese en Madrid, y no había conservatorios”. Como ya se ha dicho anteriormente, existían cinco conservatorios. Además, la entrevistada muestra cómo el nivel de exigencia en la enseñanza musical estaba definido en el pasado por el nivel cultural existente: “muy poca difusión entre conciertos, escuelas, lo que sean, pues tampoco es, que te pidan que seas una maravilla de pianista, con que lo hagas

correctito y no te equivoques, la cosa funcionaba así”. También en otro momento señala: “la técnica pianística él no tenía, pero tampoco la tenía mucha gente”. De ahí que la entrevistada considera que mientras ella estudió, el nivel musical era más bajo, por lo que concluye que la situación actual de la música en España “no -está- tan mal, como cuando yo tenía cincuenta años, pero que nos queda mucho, pues sí”. Destaca como algo positivo la presencia de coros en los colegios: “en los colegios antes, era que casi todos tenían un grupo que cantaban... cuando yo era niña, había muchos coros en todos los sitios”. El número de coros en los colegios y en torno a asociaciones como los Flechas⁷⁸ o la Sección Femenina ha disminuido notablemente en la actualidad. La entrevistada llega a poner incluso en entredicho la calidad de los coros vascos, que antiguamente destacaban por su calidad y en la actualidad: “ya no son tan buenos”.

Para evidenciar la mala situación actual de la música clásica en España, compara la música con los deportes, la presencia de la música con la presencia de los deportes en la sociedad, las retransmisiones por televisión de conciertos y las retransmisiones deportivas, la asistencia a la ópera en comparación con la asistencia al fútbol, el nivel de España en las competiciones deportivas y el nivel de España en la música. Pero no circunscribe esta situación al ámbito español, sino que considera que la música está mal en general y “en todos los sitios”.

El otro gran tema que se aborda en la entrevista, aunque de forma indirecta, es el género. La entrevistada presenta la música como algo habitual en la educación de las señoritas de cierta posición social: “la hija... de un médico y se metió monja. Las señoritas de aquella época... pues resulta que todas tocaban el piano, mal o bien, en las casas había un piano”. Una vez más, la educación musical estaba vinculada a ciertas posibilidades económicas y a un género: la mujer. Sin embargo, la profesionalización de la mujer no era una posibilidad. Aunque la música era parte indispensable en la educación de la mujer, el mundo profesional musical era reservado para los hombres. Su condición de mujer marcó su desarrollo profesional, desde su acercamiento a la

⁷⁸ Asociaciones juveniles masculina (Flechas) y femenina (Sección Femenina) vinculadas a la Falange Española Tradicionalista y de las JONS que servía como difusora de los ideales del régimen y de formación en su ideología.

música y durante sus estudios musicales. Así, cuando la entrevistada se propuso seguir estudiando, al acabar los estudios básicos de piano y solfeo, su propio padre indicó “bueno, si quiere que estudie, pero luego ya sabes que las mujeres se casan y se olvidan”. El matrimonio significaba el fin de la carrera profesional de una mujer, ya que se debía dedicar a la vida familiar a tiempo completo. De ahí que cuando la entrevistada decidió seguir formándose al acabar el periodo de crianza de sus hijos (que le demandaba dedicación exclusiva), “después de que mis hijos ya caminaban solos, pues me apunté a todos los que había de cursos internacionales” sus colegas y sus profesores no salían de su asombro y no entendían “qué interés tiene una señora como tú, con la vida resuelta, de meterse en estos berenjenales”. No era el comportamiento habitual. La combinación de la vida familiar con la inquietud profesional (aunque no estuviese remunerada) no era una posibilidad. Por otra parte, al depender del sueldo de su marido, no necesitaba remuneración por su actividad como compositora, aunque como pedagoga sí que obtenía remuneración.

En un gremio de compositores madrileños a mí me preguntaron, tú dónde trabajas. Ah!; yo no trabajo. Entonces de qué vives. Ah, pues del sueldo de mi marido. Ah, pero no todos tenemos marido. Entonces, claro, yo afortunadamente tenía un marido que no le importaba que yo hiciese música.

La entrevistada destaca su buena relación marital, en la que su marido respetaba sus actividades, y cada uno tenía su espacio, “tú ves el fútbol y yo toco el piano”. Incluso llega a definirse como “machista”: “en lugar de ser yo feminista, soy machista” pues considera su situación ventajosa, ya que le ha permitido dedicarse a la composición. Las dos figuras masculinas fundamentales en su vida, su padre y su marido, han respetado su espacio y su dedicación a la música y destaca que “a mí no me ha prohibido nunca nada mi marido ni me lo prohibió mi padre”. Aunque su entorno más cercano fuese comprensivo y favoreciese sus actividades musicales, el entorno más periférico seguía viendo como algo extraño y ajeno su dedicación a la música; de hecho,

llegaba incluso a crear situaciones cómicas en las que se confundía sus tareas de contrapunto con que “está haciendo punto”.

La relación directa entre política y música también aparece en su relato cuando la entrevistada atribuye el desfase musical de España respecto a otros países a los problemas de aislamiento internacional que sufrió el país durante la dictadura, al no pertenecer a la Unión Europea. Aunque ella rechaza abierta y directamente cualquier alusión puramente política, afirma que “los avances que había musicales en otros países, pues no los teníamos aquí”. De ahí también derivan otras observaciones ya mencionadas anteriormente sobre el retraso musical de España y la lejanía con respecto a las vanguardias musicales. Reconoce la labor de ciertas figuras como Luis de Pablo, Carmelo Bernaola y compositores de la llamada Generación del 51 como los responsables de introducir las vanguardias musicales en España: “Ellos la habían modernizado, la música sigue siendo la misma, lo que cambia es la forma de enfocarla”. Como compositora, comparte el compromiso de la “Generación del 51” de actualizar la composición en España: “tenemos que hacer otra cosa de la de Beethoven” en otro momento, respecto a la opinión de la gente con respecto a las vanguardias musicales: “y te dicen a la cara que es que lo que tú haces no lo entienden, pues bastante desgracia tienes...me indignan... cómo avanzamos así” y en otra ocasión “la música contemporánea no está muy al día”. Que el “gran público” no lo entienda ya es otra cuestión que nos remite a la falta de cultura musical de la sociedad y más concretamente del público que asiste a eventos de música clásica. La entrevistada habla de lo que conoce y vive en su Comunidad Autónoma y se queja de que los asistentes “hablan hasta en los conciertos”. Si bien entiende que la inmensa mayoría del público que asiste a estos conciertos son jubilados (porque tienen tiempo libre) y acuden porque son conciertos gratuitos. Sin embargo, reconoce que por lo menos en la actualidad hay algún concierto, cosa que antes, no. Pero el hecho de que no hubiese conciertos en el pasado no significaba que la música no estuviese presente en la sociedad: “si no había conciertos en ningún sitio, en todos los sitios se cantaban jotas”.

Respecto a su Comunidad Autónoma, la entrevistada señala las grandes diferencias que existen entre la vida musical en una gran ciudad, con respecto a una capital de provincias, siendo aún mayor si hablamos de un pueblo de

provincias. Ella misma cuenta su experiencia y la discriminación negativa sufrida en cuanto a las posibilidades de estudiar por residir en un pueblo: “las condiciones estaba pero yo viví en un pueblo”. En otra ocasión, también señala la centralización de la vida musical en España durante su infancia en la capital, “porque te puedes imaginar que no había conciertos, en aquella época apenas había orquestas más que las que hubiese en Madrid, y no había conservatorios”. De ahí que la formación musical quedase en mano de los colegios y de profesores particulares y que para obtener el reconocimiento oficial fuese necesario acudir a los conservatorios a examinarse por libre, como ya se ha apuntado anteriormente. En este caso, la entrevistada hizo uso de sus redes de emigración para facilitar la realización de dichos exámenes. A través de unos amigos de su familia que residían en verano en su pueblo, se alojó con ellos y le facilitaron el acceso a los exámenes, ya que una de ellas era profesora del conservatorio. Por último, cabe destacar que la creación del conservatorio en su Comunidad Autónoma fue por iniciativa del director de la banda, como menciona la entrevistada, “el director de la banda y estuvo luchando por conseguir que lo que era la academia de música, que las bandas tienen siempre academia de música desde hace mucho tiempo, pues fundó el conservatorio.”

7.13.- Análisis categorial de la entrevista E 13

La entrevista E 13 tuvo una duración de tres horas y cuatro segundos y se desarrolló en una escuela municipal de música de un municipio cercano a Madrid en mayo de 2010. La entrevistada E 13 nació en 1951; por lo tanto, en el momento de la entrevista tenía 59 años y continuaba en activo. Su actividad profesional ha sido profesora de música en diversos centros (colegios e institutos privados concertados y escuela municipal de música).

La entrevista se centra principalmente en la enseñanza musical. La entrevistada comienza por recordar cómo en su infancia y juventud (años cincuenta y sesenta) en provincias “no había entonces absolutamente nada”. La enseñanza musical estaba centralizada en Madrid, en el Real Conservatorio

Superior de Música de Madrid, y era allí donde se examinaban y donde se expedían títulos oficiales de música. Se imponía la necesidad de emigrar para obtener el título de música. En la actualidad se ha puesto fin a esta situación de precariedad musical y en todas las provincias existen diferentes lugares donde poder estudiar música. La entrevistada compara la situación que ella vivió con la realidad actual.

No como me pasaba a mí, bueno, eso claro, ahora en Ciudad Real hay un conservatorio estupendo, hay escuela de música, hay de todo.

Su iniciación y formación musical la llevó a cabo en el colegio religioso en el que estudiaba por iniciativa de una de las religiosas. Tras examinarse oficialmente en el conservatorio, siguió su formación con un profesor particular (catedrático jubilado) y posteriormente a través de diversos cursillos se fue “reciclando” (formación continua). La formación musical que recibió en el colegio estaba sesgada por género y era dirigida a las niñas porque “los chicos no que era de mariquitas”. Además de la formación en la escuela, también fue iniciada previamente a la música dentro de la familia “mi padre me enseñó la escala”. La entrevistada otorga un papel relevante a la música en familia para suscitar el interés y el estudio musical, facilitando la formación posterior aunque no lo considera imprescindible. De hecho, apunta a la formación de niños que proceden de familias “amusicales completamente”, si bien es verdad que proceden de un contexto geográfico “con un cierto nivel cultural”, que valora como una zona privilegiada por su alta “inquietud cultural, y musical” debido a su cercanía física con una universidad.

La entrevistada vivió en primera persona el momento en que “volvió la música a la universidad en España” como estudiante de musicología en la Universidad de Oviedo.

Cuando volvió la música a la universidad. En España. Porque la música salió de la universidad en Salamanca en el siglo XVIII, cuando se inician los conservatorios, sale la música de la universidad, y no vuelve. Y se conserva, en los conservatorios, en una lata.

El retorno de la música a la universidad no estuvo exento de resistencia, sobre todo desde los conservatorios, que son vistos por la entrevistada como entidades inmovilistas y reticentes al cambio. La entrevistada muestra su necesidad como estudiante de aprender música en el sistema universitario, “yo quería estudiar la música desde ese punto de vista”. A pesar de lo cual, la música había estado presente en el ámbito universitario en otras actividades. La entrevistada narra cómo en su colegio mayor se organizaban conciertos de música. A este respecto recuerda que de la orquesta nacional se había formado un cuarteto que le parecieron “casposos” y “pobres humanamente” en contraste con su mundo universitario.

Otorga una importancia central a los cambios que ha sufrido la enseñanza musical a partir de los años noventa. Estos cambios fueron introducidos por la LOGSE, que impulsó la creación de las escuelas municipales de música. Califica este cambio como un “gran cambio”, un “cambio tremebundo”, una “revolución”. Los cambios incluían una renovación pedagógica que supuso un cambio de paradigma en el sistema de educación. Antes, el sistema de enseñanza se basaba en el aprendizaje de “memoria” y muy “exigente”, basado en datos cuantificables y en conceptos. El sistema de evaluación eran los exámenes. Este modelo de enseñanza está integrado dentro del paradigma conductista. Era el modelo que se conocía y el que se utilizaba en la educación musical, tanto cuando ella estudió como cuando comenzó a impartir clases. Al respecto, la entrevistada señala “¿Qué otro sistema había? Pues ese era el sistema... era lo que habíamos conocido... todo era lo que habíamos vivido, no sabíamos otra cosa, nosotros no concebíamos la enseñanza de otra manera.” La innovación pedagógica suponía la puesta en funcionamiento de otros métodos de enseñanza musical. El método de “música y movimiento” (de Jaques Dalcroze⁷⁹, indicado sobre todo para la educación

⁷⁹ La metodología de *Música y movimiento*, inventada por Jacques Dalcroze fue incluida en el anexo de la orden ministerial que regía la enseñanza musical en las Escuelas Municipales de Música, como “*Orientaciones metodológicas referidas a los ámbitos de enseñanza de las Escuelas de Música*”, incluida en el BOE núm. 202 del sábado 22 de agosto de 1992, donde se publica la ORDEN 20128 de 30 de julio de 1992 por la que se regulan las condiciones de creación y funcionamiento de las Escuelas de Música y Danza, firmada por el entonces Ministro de Educación Pérez Rubalcaba. El trabajo teórico y práctico de su creador, el compositor y pedagogo Jaques Dalcroze (1865-1950), influyó de una manera decisiva no sólo en la pedagogía musical sino también en la renovación de la danza y la coreografía y puso las bases

infantil) fue todo un éxito en la experiencia de la entrevistada como docente en una escuela de música municipal. Otra medida innovadora que se fomentó fue el aumento de las clases de grupo frente a las individuales (“se pedía en muchos sitios, entre otras cosas por una razón, económica”). En esta línea, también se da prioridad a las agrupaciones musicales y la realización de música en grupo, principalmente a través de las orquestas y de las bandas ligadas creadas en las escuelas municipales.

La implantación de la renovación pedagógica suscitaba diferentes opiniones enfrentadas entre sí: los que apoyaban el cambio y los que se oponían al mismo. Son muchos los momentos en los que la entrevistada nombra el apoyo y sobre todo la oposición “recalcitrante” que existía al cambio.

Era gente que constantemente que por qué se hacía eso, que por qué no podíamos hacer exámenes ya, que por qué no podíamos tal, que esa pedagogía, que qué era eso de dar saltos y de dar no sé qué, y de dar no sé cuántos... y a la vez había gente entusiasmada... tenías unas moscas cojoneras, porque era así como, que eran, que es que, te machacaban.

A pesar de la “contestación tremebunda”, la propuesta de renovación pedagógica en España vino a través de un grupo de músicos y pedagogos profesionales liderado por Elisa Roche⁸⁰, que “con un gobierno socialista, con Rubalcaba de Ministro de Educación” propusieron “hacer un cambio absoluto en toda la enseñanza musical”. La figura de Elisa Roche es considerada primordial por la entrevistada como motor de cambio. Además del cambio de paradigma en el sistema de enseñanza, la renovación pedagógica trajo consigo

para un uso educativo y reeducador de la música y el movimiento del siglo XX. El método Dalcroze se construye sobre tres elementos: la música, el movimiento y la coordinación. Relaciona los movimientos naturales del cuerpo, los ritmos artísticos de la música y las capacidades imaginación y reflexión.

⁸⁰ Elisa Roche está considerada la figura que introdujo la pedagogía musical en España. Ella fue la encargada de elaborar el plan de reforma musical de la LOGSE. Impulsora de la metodología Orff en España, destacan el grupo de sus alumnos y colaboradores que asumieron sus bases pedagógicas y continúan difundiendo sus principios, como Polo Vallejo, Fernando Palacios, o Almudena Cano, entre otros.

una reforma de los planes de estudio que afectaba directamente a los centros de enseñanza musical. El Plan del 66 fue sustituido por la LOGSE, y la división oficial de grado elemental, medio y superior se quedó sin elemental⁸¹. Los conservatorios de grado elemental “deberían de haber dejado de existir”, pero “no pudo políticamente, fue un problema político, no pudo quitar los elementales” porque “había un problema de funcionarios”. Además, mantener los conservatorios de grado elemental es un “problema” y “crea un agravio comparativo con las escuelas”. Con la LOGSE en el grado elemental ya no se daba titulación y el grado medio dejaba de ser suficiente para poder impartir clases (como sucedía con el Plan del 66). Se homogeneizaron los años de grado medio y superior para todas las especialidades (con excepciones, por ejemplo, dirección) ya que antes “no en todos los instrumentos eran los mismos años” de superior. El papel de los conservatorios elementales era reservado para las escuelas municipales de música y academias de música privadas. Según la entrevistada, el mayor logro que trajo consigo la renovación pedagógica fue la creación de las escuelas municipales.

Dentro de la educación, la escuela de música tiene una importancia central en el discurso de la entrevistada. En su opinión, las escuelas municipales deberían cumplir la misma función de difusión que cumple en el deporte la proliferación de canchas de baloncesto en Estados Unidos (EEUU).

¿Por qué hay tantos negros en la NBA, en el baloncesto? Pues porque tienen canchas en todas las esquinas. Tenga usted canchas de música en todas las esquinas y verá usted cómo le salen más músicos o simplemente más gente que disfrute con la música.

Esta función de difusión de la cultura musical está directamente relacionada con las características de las escuelas municipales. Las escuelas de música son abiertas y se da cabida a “todo el mundo”. Era una de las premisas que estaba en la base de su creación; intencionalmente se buscó que “fuera muy abierto”.

⁸¹ Para más información sobre planes de estudio de música, ver el punto 2.6 del apartado Contexto, pág. 63.

Claro, esa idea de que todo el mundo pueda empezar a tocar algo, y que luego lo deje o lo siga, a mí me parece genial. Y el que quiera pueda empezar a tocar, a hacer él la música, no a que se la den sólo hecha.

La gran oferta creada desde las escuelas municipales, en la experiencia de la entrevistada, recibe una amplia respuesta. De hecho, en la escuela en la que ella trabaja “hay lista de espera” y “siempre hay muchas más, solicitudes de las que podemos atender”. Esta vocación aperturista no impide que al mismo tiempo faciliten la labor de los conservatorios a los que sirven de “filtro”, “somos una criba enorme”, “se pueden adquirir, altos niveles y, a la vez, desbrozamos aquí mucho de lo que va a ser profesional o no”. En la formación del alumnado las escuelas de música compaginan la vocación profesional y la del aficionado sin disonancias. Esto se plasma también en la metodología pedagógica “renovada” que trata de evitar el fracaso escolar de los conservatorios. Como ejemplo, en las escuelas se aboga por la supresión de los exámenes para evitar el abandono de estudios que se producía en los conservatorios: “hay muchos niños que lo hubieran dejado mucho antes las cosas si les examinas, sí”. Además, se introdujo la música moderna en el programa de estudios. Las escuelas de música, en su inclinación popular e inclusiva, introducían la música moderna y la música folclórica en su oferta de estudios musicales. La entrevistada relata que como “aquí no hay una tradición folclórica” pues “nosotros aquí hemos implantado mucho la música moderna”, de manera que el espacio de la música folclórica es ocupado por la música moderna.

La creación de las escuelas municipales partió de la nada, existía un vacío administrativo e institucional. Se concibieron en base a una orden ministerial “muy abierta” que otorgaba un marco pero dejaba un limbo legal y muchos problemas administrativos. Los encargados de poner en marcha la escuela municipal fueron los propios profesores que, como músicos y no gestores; “no teníamos ni idea de esto, ellos son músicos”. Desconocían el funcionamiento del sistema, no tenían experiencia y además no tenían una preparación para crear una escuela de la nada; incluso desde la propia administración, según la entrevistada. Esto lo repite en varios momentos de la entrevista: “me di cuenta después, que en realidad aquí nadie teníamos ni

idea”, en otro momento: “como no tenía ni idea de cómo se hacía, ni de qué y además todo era nuevo, no sabíamos muy bien”, y en otro momento: “pero es que entonces no sabía nadie, no tenía nadie ni idea”. El aprendizaje se realizó sobre la marcha y en grupo; fueron los propios músicos y profesores los que junto con el apoyo de la administración impulsaron la creación de la escuela municipal: “pero todos íbamos aprendiendo, unos de otros, poníamos en común, pues veíamos las dificultades”. Una de las preocupaciones en la puesta en marcha de las escuelas municipales era el régimen laboral que iba a tener el profesorado, partiendo de la negativa a un régimen de funcionariado. Se llegó a un acuerdo con el ayuntamiento para que la contratación de profesorado no fuese “el sistema de contrato que teníamos antes, era, los nueve meses y a casa”. En el propio convenio que se firmó se advirtió que era “fundamental que aquí haya una estabilidad mínima” en las condiciones laborales del profesorado para que la escuela funcionase, de manera que “si tú no tenías una continuidad con los profesores, si no podías tener profesores buenos, y no había un mínimo de estabilidad, era imposible hacer eso.” Este tipo de contratación laboral difería del de empresas privadas (como academias de música privadas) que “empezaron a florecer empresas musicales como locos”, animados por la demanda creada desde las escuelas, que contrataban a su plantilla y “en junio a la calle”. Como pioneros al frente de la puesta en marcha de su propia escuela de música, la entrevistada y la escuela municipal que estableció se convirtieron en referente y ejemplo de funcionamiento y administración para otras escuelas. En sus palabras, la entrevistada afirma que “empezamos ya como a ser pioneros de todo, entonces, en ese momento empezó a venir gente de todas partes”.

La ley con la que se dio paso a las escuelas de música era una Orden Ministerial⁸² muy abierta, que se debía desarrollar desde la administración pública, lo que abría un mundo de posibilidades: “cuando lo desarrollas, pues lo puedes desarrollar bien o mal, y se ha desarrollado también muy mal en muchos sitios”. Se intentó desarrollar esa orden ministerial desde la Comunidad de Madrid, pero no se llegó a realizar: “no se ha terminado de desarrollar en

⁸² La Orden Ministerial a la que se refiere, es la que se incluye en la nota anterior –nota 75- del 30 de julio de 1992, por la que se regula la creación y el funcionamiento de las Escuelas de Música y Danza y publicada en el BOE núm. 202 del 22 de agosto de 1992.

condiciones”. Es por esto por lo que la entrevistada considera que las escuelas de música se han quedado en “un aborto”, puesto que no se han desarrollado todo lo que deberían y considera que ha sido “un gravísimo error”. Se venía desarrollando la ley en las escuelas de música, con la “orientación por parte del Ministerio y por parte de la Comunidad”, junto con la participación de los conservatorios. Y este proceso fue paralizado con el cambio de gobierno y el consiguiente cambio de funcionariado técnico en las instituciones públicas, tanto en la Comunidad de Madrid como en el Ministerio.

Cambian, el gobierno, entra el PP y meten ahí a gente que no tiene ni idea... yo le llamo aborto. Porque claro entonces, en una cosa que está empezando, que se necesita mucha más orientación, mucho más apoyo, que hay que seguir con ello, pues, eso se pierde. ... para mi gusto, está un poco desastre porque esto no se ha terminado de desarrollar en condiciones.

El cambio de gobierno afectó tanto a puestos políticos como a técnicos: “eran técnico o sea, ellas no eran políticas. Pero PP les lleva a otros sitios, y claro, ya vienen los otros con su equipo, y claro se ocupan”⁸³. Lo mismo sucedió con el puesto técnico de Elisa Roche que, con la entrada de Esperanza Aguirre como Ministra de Cultura y Educación, fue destituida de su puesto técnico, que no político: “en el Ministerio, Elisa, pasa lo mismo. Cambia el gobierno, y Elisa, desaparece que era también técnico”.

El cambio de gobierno en el año 1996, junto con la transferencia de las competencias⁸⁴ de Educación, estancó el desarrollo de las escuelas municipales. La transferencia de las competencias en Educación a la

⁸³ Ante esta declaración, la entrevistada matiza que ella no es socialista.

⁸⁴ En 1992, entre el PP y PSOE se alcanza el segundo gran pacto autonómico, firmado entre el entonces presidente, Felipe González, y el líder del PP, José María Aznar. Se fijó el marco para transferir 32 nuevas competencias, incluida la de Educación, en un intento de igualar a las comunidades de “vía lenta” con las “históricas”. Por el Real Decreto 926/1999 de 28 de Mayo de 1999 sobre traspaso de funciones y servicios de la Administración del Estado a la Comunidad de Madrid en materia de enseñanza no universitaria, se produjo el traslado de competencias de Educación a la Comunidad madrileña. Para ver el calendario de traspaso de competencias de Educación, ver Anexo 3.

La situación de la música clásica en España.

Comunidad de Madrid en el año 1999 hizo que la atención y el impulso que tenían las escuelas municipales quedasen relegados a un segundo plano ante otras prioridades.

Pasamos de la noche a la mañana a que todas las competencias que les entran en la Comunidad de Madrid, en educación todas las competencias, todos los institutos, todos los conservatorios, con todas las reformas de los conservatorios,... y claro, las escuelas de música pasamos a ser cucarachas.

Tras la desvinculación del Ministerio y de la Comunidad de Madrid del proyecto de las escuelas municipales, el proceso se quedó inacabado. Y aún en la actualidad falta por terminar lo que se empezó. La entrevistada propone a la Asociación de Escuelas Municipales de Música como guía que facilite un enfoque unitario y orientación en el desarrollo de las escuelas municipales.

La puesta en marcha de las escuelas municipales de música suponía la implicación de muchos y variados agentes institucionales. El apoyo político por parte del Ministerio y de la Comunidad fue determinante. Formaban parte activa de su puesta en funcionamiento los músicos y profesores, el ayuntamiento de la localidad en la que se inscribía, los funcionarios de la Comunidad encargados de su supervisión, así como el grupo de técnicos que trabajaban para el Ministerio como asesores. Pero la inversión no era de capital humano exclusivamente, también era necesaria la inversión de una cantidad importante de dinero y de tiempo. La entrevistada pone de ejemplo a los noruegos: “los noruegos habían hecho en diez años un sistema de escuelas de música, con un pastón”. Las subvenciones del ayuntamiento y de la comunidad de Madrid eran primordiales para la marcha de las escuelas. Por eso, la importancia de la implicación del ayuntamiento como financiador principal era una piedra angular del proyecto: “era fundamental a los alcaldes era fundamental implicarles, hombre claro, es que si no, no hay pasta, claro eso es fundamental”. Por otra parte, la dotación instrumental de su escuela fue posible gracias a la subvención de la Comunidad de Madrid. De manera que “nos dotó todos los instrumentos, montones que ves por aquí han sido cada año con las subvenciones de la Comunidad”

Cabe destacar las diferencias por Comunidades Autónomas que indica a lo largo de la entrevista. En general, País Vasco, Navarra y Cataluña son comunidades que han desarrollado antes⁸⁵ y más la orden ministerial referida a las escuelas municipales de música, según la entrevistada. El retraso de ciertas comunidades se debía a que la transferencia de las competencias en Educación tuvo lugar mucho más tarde, como ya se ha citado en el caso de la Comunidad de Madrid. Así, señala que entonces “había muy pocas Comunidades Autónomas que tenían competencias, pues por ejemplo, yo creo que País Vasco ya sí la tenían, porque van siempre por delante. Pero Madrid no. Y Madrid apenas tenía competencias”. En esta vanguardia incluye tanto a los vascos como a los catalanes, que “van siempre muy por delante”. De hecho, la entrevistada visitó una escuela de música en Barcelona como “referencia” para la creación de su escuela municipal de música. Esta desigualdad por comunidades se explica por cuestiones políticas y económicas, según apunta la entrevistada: “no quiero meterme en cosas políticas, pero ya sabes que los vascos y los catalanes, quieren ellos ser siempre tal, nosotros además estábamos más pobres”.

La introducción de la renovación pedagógica en España y del sistema de escuelas municipales se creó teniendo como modelo el sistema ya existente en Europa. Era algo que “en Europa esto se lleva haciendo desde antes de los años cincuenta”. Desde la comunidad de Madrid se organiza un viaje por diferentes países de Europa (ella nombra Holanda, Alemania y Suiza) “para que viéramos modelos de escuela” y donde “aprendimos mucho”. En este viaje participan tanto representantes de la escuela de música en gestación como del ayuntamiento del municipio en cuestión y “cada uno iba a un sitio” para que la experiencia fuese más variada. Fue allí dónde observaron en la práctica otros sistemas de enseñanza. La entrevistada destaca el alto nivel musical de los niños del país que visitaron, como resultado de su sistema de enseñanza e indica que “una enana así, tocando la flauta travesera que te morías, una

⁸⁵ Las diferencias entre Comunidades Autónomas viene fundamentalmente por la división de estas entre comunidades históricas y las llamadas comunidades de “vía lenta”. Las Comunidades Autónomas que nombra la entrevistada como avanzadas pertenecen a la categoría de históricas y por eso disfrutaban de unas condiciones que las comunidades de “vía lenta” todavía no habían alcanzado.

orquesta, pero sinfónica, ¿eh? tocando la primera⁸⁶ de Brahms.” La creación de asociaciones de escuelas municipales de música también fue por imitación del asociacionismo europeo. Las asociaciones primero se constituyeron a nivel de las comunidades autónomas (vascos y catalanes también fueron pioneros). Y posteriormente se creó una asociación nacional de escuelas municipales de música. La entrevistada estima necesaria la existencia y el funcionamiento de la asociación nacional para “que oriente, pedagógicamente, sobre cómo hay que hacerlo” en las escuelas de música.

Otra diferencia que observa la entrevistada de España con otros países es que la música está insertada en su sociedad. Por ejemplo, en otros países, “todo el mundo toca algo”. Las escuelas municipales se crean para poner fin a esta situación y posibilitar que “todo el mundo pueda empezar a tocar algo”. Además, la entrevistada también señala que las escuelas municipales en Europa son una demanda de la sociedad mientras que en España la iniciativa es de la administración. Así, señala que “en Europa, las escuelas, nacen de la sociedad. O sea, es la sociedad quien crea... Pero en España, ha sido la administración, quien nos ha empujado, sino, aquí no se crea nada”.

7.14.- Análisis categorial de la entrevista E 14

La entrevista E 14 tuvo una duración de una hora, cuarenta y nueve minutos y quince segundos y se desarrolló en la propia casa de la entrevistada en mayo de 2010. La entrevistada nació en 1942; por lo tanto, en el momento de la entrevista tenía 68 años. Su principal ocupación profesional ha sido la de profesora de música para niños en diferentes escuelas municipales de la Comunidad de Madrid. En la actualidad colabora con su parroquia como organista, además de ser profesora de música para un grupo de personas disminuidas junto a unas religiosas, también dentro del ámbito de la iglesia.

⁸⁶ Se refiere a la primera Sinfonía de Johannes Brahms, en do menor Op. 68. Brahms dedicó al menos catorce años a completar esta obra, cuyos bocetos datan de 1862. El estreno fue dirigido por el amigo de Brahms Felix Otto Dessoff, y tuvo lugar el 4 de noviembre de 1876 en Karlsruhe, Alemania.

La presente entrevista destaca por su marcado carácter autobiográfico. Por su actividad como profesora de música, el tema que centra el discurso de la entrevista es la educación musical. Comienza exponiendo cómo y cuál fue su formación; primero en su colegio, donde recibió clases de solfeo y piano impartidas por unas “monjas francesas que venían... de Bilbao”; y posteriormente completó su educación en clases particulares que culminaron con la obtención del título de piano (antiguo octavo) en el conservatorio mediante examen libre. Sin embargo, para ser profesora de música tuvo que reciclarse y realizar numerosos cursillos más enfocados a la pedagogía musical. La mayoría de dichos cursillos fueron impartidos por la Escuela Superior de Música Sagrada y Pedagogía Musical de Madrid, dirigida por la orden religiosa de los claretianos. También nombra otro centro donde recibían formación, en Ferraz. Dicha localización hace alusión al Conservatorio Adolfo Salazar que está situado en la calle Ferraz. Las clases que recibió en ambos centros fueron sobre pedagogía y metodología musical. Como metodologías que allí aprendió nombra Orff, Willems, Wuytack o Kodaly. Algunos de esos cursos fueron conducidos por pedagogos como Violeta Hense, Manuel Carra, Elisa Roche o Luis Elizalde, entre otros. La entrevistada menciona cómo en el cursillo impartido por Elisa Roche su edad constituyó un obstáculo para poder realizarlo. Este “reciclaje” a través de cursillos le permitió completar su formación como profesora de música y adquirir “recursos, recursos montones” con los que tener “mi forma de dar clase”. La búsqueda de nuevas habilidades más orientadas hacia la pedagogía musical le hizo buscar dicha formación en actividades de magisterio más que en un conservatorio: “yo me fui al magisterio que era donde verdaderamente encontraba yo que estaba la música que a los niños les hacía falta. Que es la música lúdica, pues que está jugando con ellos desde el primer momento”. Valora muy positivamente la aportación pedagógica de las actividades de magisterio en la educación musical: “tienen como, otra forma, de enfocarlo”. La importancia de la pedagogía para la entrevistada es tan crucial que hubiese preferido “ser profesora antes que madre –se refiere en el tiempo, temporalmente hablando-. Me hubiera gustado porque creo que el comportamiento con mis hijos hubiera sido distinto”. La entrevistada confronta la diferente formación recibida del conservatorio respecto a la procedente del magisterio musical, señalando primordialmente la utilización de metodologías

muy diferentes. Así mismo, indica cómo en magisterio se busca más la motivación del alumnado, la importancia de “estar pasándolo bien”, así como el refuerzo positivo, enseñando a los estudiantes “que lo que están haciendo es muy valioso”. Sin el uso de la motivación y el refuerzo positivo, entiende el abandono del estudio musical como algo normal, puesto que “lo tienen que estar pasando bien, porque si no, se te van a desapuntar, como ellos dicen”. Esta división entre la pedagogía procedente de magisterio o del conservatorio da lugar a una formación incompleta en el profesorado musical. La entrevistada considera que hay “mucha gente, no preparada” y para más datos indica que hay “profesores de magisterio que no sabían medir” el ritmo en una partitura, refiriéndose a la falta de una adecuada formación musical. Esta situación la enmarca temporalmente durante su periodo de aprendizaje y su posterior desarrollo profesional.

En la actualidad, considera que “ya la gente tiene que estar muy preparada”. A pesar de la actual mejoría en la formación de los docentes, valora la experiencia como un factor fundamental. La entrevistada considera que es necesario adquirir cierta experiencia antes de ejercer como profesor. Así, desde su punto de vista no parece adecuado dar una “plaza de interina, a una chica, que acaba de terminar... ¿sabrá estar a la altura de esta gente? Pues yo creo que no”. Además, advierte de la importancia de la flexibilidad como virtud a tener en cuenta en el ejercicio de la docencia pues “se aprende mucho de los niños. Tú puedes llevar un programa pero a lo mejor ese día... ese mismo grupo te lo va a cambiar” y hay que saber percibir que “cada grupo es diferente”. Esta idea de la flexibilidad la repite más adelante, “tú tienes que hacer las clases y con respecto a la personalidad que el grupo te va a coger. Y no siempre es la misma, siempre es distinta”. Por último, respecto a los materiales utilizados en las clases, es de la opinión de que “el material no sé yo si es tan bueno en España” y señala al negocio editorial que se genera entorno a los libros de texto, pues “hay que buscar libros y buscar todos los años” en preparación del material para las clases.

Para la entrevistada, la música es “tan valiosa que todo el mundo debería pasar por ella”. Esta trascendencia de la educación musical y la necesidad de su integración en la sociedad como un saber universal aparece reiteradamente durante la entrevista, como, por ejemplo, “yo creo que es

importantísimo que la música pase por toda la gente”, como repite en varias ocasiones. Uno de los motivos que frena que todo el mundo pase por la música es su objetivo en la formación de alcanzar la excelencia interpretativa. En este sentido, la entrevistada considera que en la formación musical existe un “pudor a no ser buenísimos”, hecho que sirve para justificar precisamente que la música no esté más extendida en la educación general. Para la entrevistada la expansión de la educación musical debe de estar por encima de la excelencia, aunque “no todo el mundo sirve para la música”. Además, la difusión de la formación musical dentro de la sociedad española serviría para formar al público pues “la base de la música es, no solamente porque te va a servir, sino que luego, si te gusta la música la vas a entender mejor”. Así, para la entrevistada, la música

Va a ser una cosa que le va a formar y que además le va a gustar y que luego va a ser un buen oyente porque no solamente que tú, vayas a tocar, es que si no... luego no va a haber buen público para oírte”

Otra de las virtudes de la educación musical en la formación de las personas es que favorece los valores grupales. La entrevistada señala las ventajas de la educación musical dado que “no tiene que haber competencia. No puede haberla porque cada uno tiene su sitio” y además “tiene que ser un grupo... habría que aprovechar lo que es la música para... quitar un poco de competencia”. Que posteriormente el ambiente profesional esté invadido por la competencia no impide que el trabajo grupal en una orquesta o en un conjunto instrumental sea cooperativo, como señala la entrevistada.

Como parte de la educación musical inicial la entrevistada defiende la importancia de las escuelas de música, que fueron introducidas en España por el gobierno socialista. La propia entrevistada lo apunta: “primero nosotros empezamos con los socialistas”. Estas escuelas funcionarían como paso previo a los conservatorios. Antes de ingresar en el conservatorio es “mejor las escuelas de música”. En su experiencia como profesora de escuelas de música, la entrevistada narra cómo una madre le dijo que por sus clases “enganchaste a mi hijo a la música”. De manera que este paso favorece la continuidad en la educación y que luego prosiga en el conservatorio. En el paso

al conservatorio, la entrevistada reclama cierta orientación pedagógica para “que te enfoquen... por donde tienes que ir sin que te machaquen... porque el que entra en el conservatorio se cree que va a ser, el concertista mejor, y eso no va a ser así”. Considera que es extremadamente difícil dedicarse profesionalmente a la música y más aún como solista; llega a decir que para ello deben de existir “influencias astrales”. Además, la entrevistada destaca la dureza de la carrera musical (“sin que te machaquen”). Esta dificultad se encuentra tanto durante el periodo de formación, como en la posterior profesionalización. Así lo señala la entrevistada, “la profesional... sigue siendo tan dura como antes. Y además, con muy pocas salidas, porque hay mucha competencia”. Desde su propia experiencia entiende que “no todo el mundo sirve, porque yo vi que yo no servía para ser concertista”, pero eso no fue impedimento para que pudiese seguir estudiando y posteriormente dedicarse a ejercer la docencia. Una vez más, la entrevistada valora por encima de la excelencia la universalización de la educación musical.

Otro de los temas centrales que ocupan la exposición de la entrevistada son los cambios que han tenido lugar en la situación de la música, desde que ella comenzó su formación hasta la actualidad. Como ya se ha expuesto anteriormente, durante su periodo de “reciclaje” la entrevistada vio “una música distinta”, antes “nosotros teníamos... una música muy... árida”. La entrevistada remarca la “aridez” de sus estudios en varias ocasiones, “nosotros teníamos... una música muy muy muy árida”. La mejora en la metodología y programas de la educación musical la entiende gracias a la introducción de la pedagogía en el estudio musical, que suaviza esa “aridez”. Asimismo, ha aumentado la calidad y la exigencia en el nivel musical de los alumnos: “tú te enfrentas con personas que están en quinto de piano y te dan cincuenta mil vueltas a cuando tú tocaste octavo... en ese sentido yo creo que va mucho mejor.” Como ya se ha dicho, la entrevistada considera que antes los docentes no estaban tan preparados como lo están en la actualidad; antes había “mucha gente, no preparada” para empezar a trabajar, mientras que ahora “ya la gente tiene que estar muy preparada”. En esta línea de avances, la entrevistada incluye el desarrollo de las escuelas de música: “ha mejorado mucho con respecto a las escuelas de música” y consiguen su objetivo de que “la música ya la van metiendo a todo el mundo que es lo que yo creo que hay que hacer”. En este sentido, las escuelas

de música contribuirían a la universalización de la música, como demanda la entrevistada.

Por otro lado, también señala los diferentes cambios que han sufrido los planes de estudios en la música. La entrevistada apunta que en la actualidad han aumentado los años de estudio; antes “dábamos un curso de armonía... muy bien dado” mientras que “ahora la gente sabe muchísimo”. Algunos de esos cambios han venido suscitados por cuestiones administrativas que modificaban sustancialmente las condiciones laborales de los músicos. A la hora de las contrataciones, en muchos casos públicas, no se contemplaba la equiparación de la formación musical a la universitaria. De modo que tras una serie de reivindicaciones “hemos conseguido que el título de... octavo que hicimos se convalide a superior de música, o sea, como si tuvieras una carrera superior universitaria”. De esta manera, lograron asimilar sus condiciones laborales a las de un titulado superior universitario⁸⁷.

Cambiando de tema, la entrevistada señala otro aspecto que también ha cambiado con el paso de los años, como es el perfil del público asistente a los espectáculos de música clásica. En la actualidad está más formado que anteriormente y han cambiado las motivaciones para asistir a dichos espectáculos, “hay mucha gente que va sólo por ir... ahora ya, veo que la gente, tiene ya más idea”.

Precisamente, esta equiparación con los títulos estuvo en la base de un conflicto que alcanzó a la esfera política. En la base del conflicto se encontraba el tipo de contrato que tenían los profesores de las escuelas de música, pues con el paso de los años parece ser que el ayuntamiento contratante en cada caso tenía la obligación de hacer funcionarios a los profesores. La solución a este conflicto vino en muchos casos por la asociación de los profesores convirtiendo muchas escuelas de música en cooperativas. La entrevistada lo va comentando en diferentes partes de la conversación:

Hubo un lío político en el Salmerón, y salimos fuera unos cuantos... porque se organizó un lío político, en el que tuvimos que salir porque, si

⁸⁷ Para más información sobre legislación y asimilación de títulos superiores de música y universitarios ver el punto 2.6.2.Legislación de la enseñanza musical, dentro del segundo capítulo dedicado al contexto socio-histórico, en la página 67.

te destacabas por algo, pues ya sabes que... nos queríamos hacer funcionarios... nos hicieron hacer cooperativas para poder trabajar... si nos tenían una serie de años más, nos iban a tener que hacer funcionarios... intentaron independizarlo lo que hacen ahora, o sea, dárselos al Real Musical y o que nosotros nos hiciéramos una cooperativa de profesores para poder trabajar allí, pero no tener ningún derecho de ser funcionario, nunca.

Cabe destacar de la cita anterior que la entrevistada señala dos posibles vías de solución al conflicto, la privatización o la transformación en cooperativas. Las escuelas de música adoptaron mayoritariamente la vía cooperativista, aunque en la actualidad son muchas las que se han pasado a un modelo de escuela privada. En cualquier caso e independientemente del tipo de sistema administrativo de las escuelas de música o de ciertas mejoras en las condiciones laborales, la entrevistada advierte que “yo siempre he estado muy mal pagada”.

Siempre me han pagado fatal, ¿eh? en todos los sitios y he trabajado como una mula, pero, eso no me importaba mucho, porque, me lo pasaba bien... yo además aunque me paguen poco, lo poco que me dan me luce.

Además del salario, la entrevistada señala otros problemas laborales, como la deficiencia en las infraestructuras de las aulas (clases pequeñas), que han contribuido a que se quede “sorda” y “casi sin voz”.

A la hora de obtener los diferentes puestos de trabajo que ha ocupado, la entrevistada destaca la importancia que tuvieron sus redes sociales. Fue gracias a ellas que encontró trabajo, “el primer trabajo me salió por una vecina” y el segundo gracias a una amiga que también era profesional de la música.

En un par de momentos la entrevistada hace alusión a la relación entre la música y la tecnología. Uno de ellos, al destacar la omnipresencia de la red

como fuente de recursos musicales y el segundo al hablar del “cantajuegos”⁸⁸ como recurso musical en las aulas.

Cabe destacar la confrontación que hace la entrevistada entre la ciudad y el campo y entre el Norte y el Sur de España. Respecto a las diferencias entre el mundo rural y el urbano, la entrevistada narra cómo en el pueblo no había salidas para la música y tuvo que buscar trabajo en otro ámbito: “ahí en el pueblo lo que pusimos fue un taller de moda”. Otro de los aspectos que destaca la entrevistada es la falta de ambiente musical en el medio rural:

En un pueblo... entonces había muchísimo menos ambiente... no tienes ambiente, que tienes en otros sitios. Entonces la música también necesita su ambiente... si tú estás en un sitio como yo, que la única que nos enseñaba era la monja y después ya no había ná alrededor, ni conciertos ni nada de nada... en un pueblo, ¿qué conciertos va a haber?.

Los únicos conciertos que existían era protagonizados por alguna dama del folclore español, ella nombra a Juanita Reina “las que había entonces, folclóricas, pero nada más”. La entrevistada señala la necesidad de que exista un ambiente musical “alrededor que te acompañe” para poder proseguir los estudios musicales, “eso hace mucho”, cosa que en su tiempo era muy difícil de encontrar en el ambiente rural y, por lo tanto, se imponía la exigencia de salir del pueblo. Sin embargo, aunque el ambiente general no era el propicio, sí que gozó de cierto apoyo familiar sobre todo a través del ambiente familiar musical.

Respecto a las diferencias entre el Norte y el Sur peninsular, la entrevistada señala que el ambiente musical es más favorable en el Norte, “porque allí tenéis la música desde mucho más tiempo, más vivida y de otra forma... nunca pensé que había tanta diferencia ¿sabes? Pero luego ya, al

⁸⁸ El “cantajuegos” es un proyecto pedagógico orientado a niños de 0 a 6 años, desarrollado por un grupo de especialistas que educa a través del juego y la música, recuperando melodías tradicionales infantiles. Su éxito ha producido una gran expansión en ámbitos educativos (familia, escuelas, guarderías...), así como un amplio mercado de productos (libros, cedes, dvd, conciertos, programa tv,...) que ha superado todas las expectativas convirtiéndose en todo un fenómeno masivo.

venirme aquí a Madrid sí que me di cuenta de que, estamos como un poco desprestigiados, los del Sur”. Pero es en la capital, Madrid, donde la entrevistada narra el ejemplo de la falta de cultura musical general a través de una persona que al separarse quería aprender a tocar Chopin, “Chopin no lo toco ni yo. Es que hay gente que está, está majara. Hay que empezar, un poquito menos”.

Mención aparte merece la consideración de la música como terapia: “la música enseña muchísimo, y luego además, es una terapia fantástica”. De hecho, la entrevistada utiliza la música en su labor social, como se ha nombrado al principio y se queja de la poca consideración que existe al respecto, “la gente no saben los que son los trabajos que te van a llevar tiempo”.

7.15.- Análisis categorial de la entrevista E 15

La entrevista E 15 tuvo una duración de una hora doce minutos y ocho segundos y se desarrolló en el propio domicilio de la entrevistada en mayo de 2010. La entrevistada E 15 nació en 1949, por lo que en el momento de la entrevista tenía 61 años. Es instrumentista en la Banda Municipal de Madrid.

El tema central de la entrevista son los cambios que han tenido lugar en el panorama de la música clásica en España. La entrevistada señala que antes “había muchísimo entusiasmo” pero “había poca preparación. O sea, el nivel musical ahora está a años luz de lo que éramos nosotros, tocando instrumentos.” En varias ocasiones indica cómo en la actualidad ha aumentado el nivel musical de los instrumentistas españoles, “ahora a nivel musical, profesional, pues hay gente, muy buena, o sea, son muy buenos” y se nota en la mejora de la técnica instrumental “un joven ahora tiene mucha técnica”. La mejora técnica la achaca a una mejor formación, “de diez años o quince años para atrás, están muchísimo más preparados. Son más ciudadanos del mundo, salen fuera a prepararse”. Como apunta la entrevistada, ahora existe una mayor facilidad para completar la formación en el extranjero, y eso ha contribuido en buena medida a aumentar el nivel de los instrumentistas

españoles, “antes era impensable salir a esa de España a hacerte un curso” en el extranjero “a nivel musical te enriquece una barbaridad”. La entrevistada subraya que la financiación de estos cursos corre a cargo de los progenitores o de los propios músicos.

Todo eso, a costa de su madre, porque claro, todo eso es muy caro, y nadie te da una beca para esas cosas, no te dan becas. Tienes que trabajar, hacerte tus ahorrillos, y hay gente que no lo puede hacer. Claro si no te dan tampoco facilidades para que te puedas capacitar, pues mal andamos, mal andamos.

Durante el periodo de formación, la entrevistada fue inmigrante dentro de su propio país, lo que le permitió mejorar su formación. Además, tanto sus hermanos como ella sí disfrutaron de una beca de estudios.

Según la entrevistada, otro factor que ha contribuido a que la generación actual de músicos españoles estén “más preparados que nosotros” es la mejora del profesorado. Esta mejora ha estado impulsada por la llegada de músicos emigrantes que se han instalado en los centros formativos españoles; de manera que ahora hay “muchos profesores extranjeros, sobre todo del Este”. La entrevistada destaca la gran colonia polaca de músicos y cómo toda “la gente que ha venido de fuera, también ha puesto el nivel, el listón muy alto”.

Todas estas mejoras se ven reflejados en la evolución de las agrupaciones musicales españolas, como por ejemplo señala la entrevistada, la banda municipal donde ella trabaja, “en la banda la evolución ha sido musicalmente muy favorable, o sea, la gente muy preparada”. Destaca por encima de otros instrumentos la gran mejora en la sección de cuerda de la banda, “en la cuerda yo creo que se ha notado más la cuerda hacia mejor, hacia gente más preparada”. En este punto, la entrevistada hace alusión a la rémora histórica de la cuerda española, que tradicionalmente ha sido una sección a mejorar.

Mas a pesar de la evidente evolución positiva que ha tenido la banda municipal en la que ella trabaja, la entrevistada estima que anteriormente la banda “estaba mucho más valorada de lo que está ahora... a nivel humano, yo he visto que ahora está muy abandonado, bastante más abandonada que

cuando entré”. La entrevistada vincula la valoración de la Banda Municipal a las preferencias individuales de la cabecera del consistorio municipal; según ella, “eso depende del alcalde que te toque. Nosotros hemos estado muy valorados según qué alcalde ha tocado”. La banda de música es para la entrevistada un instrumento “único” en España “y en el mundo, prácticamente también. Y no lo cuidan.” El público de la banda es mayoritariamente de la tercera edad, aunque no en exclusiva pues, según la entrevistada, “van muchos de la tercera edad, jóvenes que también se van viendo, muchos padres con niños en el Retiro”. Cuando la entrevistada señala el abandono al que está sometida la banda municipal se está refiriendo al deterioro de las condiciones de trabajo, pues ya no se convocan plazas de trabajo y en su lugar sólo se abren bolsas de trabajo, se ha bajado el presupuesto de la banda, se ha alargado el plazo de reparación de instrumentos (los instrumentos de la Banda Municipal pertenecen a la banda y, por lo tanto, es la propia banda quien se encarga de su reparación, compra, etc.), así como la falta de acondicionamiento apropiado de los lugares donde tienen que tener lugar los conciertos. Todo ello hace pensar a la entrevistada que “ahora la cosa está bastante fastidiada”, pues además de lo ya expuesto, se suma la “coyuntura” de la situación económica general. En la Banda Municipal en la que ella trabaja la crisis económica ha provocado que no se convoquen las plazas de los que se jubilan. Ante la perspectiva de recorte de personal en la banda,

Nos hemos unido como una piña, que no se da un solo concierto si no está la plantilla completa. Porque eso, si tú ahora mismo das el primer concierto con dieciséis menos, la banda va a sonar, y va a sonar igual y cara al público no se va a dar cuenta si hay dieciséis más o dieciséis menos y no van a pagar dieciséis sueldos más.

Asimismo, la falta de valoración de la banda proviene incluso desde dentro de la propia profesión de músicos. Pertenecer a una banda es considerado entre los músicos “como bajar un escalón”.

La falta de valoración no se dirige sólo hacia la banda como institución, sino que se extiende a la música como carrera profesional. Según la entrevistada, la carrera musical “nunca ha estado valorada, y nunca ha estado

valorada como carrera universitaria”. Este conflicto tuvo su desarrollo cuando desde el Ayuntamiento de Madrid, se concedió a los músicos de la banda el nivel A, equiparando los títulos superiores de música a los universitarios.

Nosotros, que somos titulados superiores, los médicos, los arquitectos, municipales, se pusieron de uñas porque éramos igual que ellos, somos del grupo A igual que ellos, no, no, es imposible, es una élite, nosotros somos los de la farándula. Ya, tus propios compañeros o tu propia sociedad no te valora pues claro, difícilmente van a valorar el trabajo que haces, muy difícil.

Por otro lado, el hecho de que la música permaneciese fuera de la universidad complicaba el desarrollo normal de los estudios de los músicos, que les obligaba a “compaginar tus estudios” generales con los musicales. Esto generaba problemas de incompatibilidades horarias, sobre todo al llegar a los cursos superiores.

La carrera musical llega un momento... que te tienes que dedicar exclusivamente a ella,... porque... es muy complicado y tienes que estudiar, estudiar y estudiar. Entonces, si a la vez tienes que estudiar por el otro lado, pues, alguna de las dos patas cojea.

La exigencia de dedicación exclusiva de una carrera musical es algo que anteriormente no era concebible. Y eso ha revertido en su calidad técnica; por eso, la entrevistada considera que “no es que hayamos empezado tarde, es que hemos tenido que quitarle tiempo a la música para dedicarle tiempo” al resto de los estudios de los “bachilleres o universidad”. Reitera que la formación “por algún lado cojea” cuando la exigencia es doble: universitaria y de conservatorio. Esta incompatibilidad en los estudios musicales y generales nos remite precisamente a la falta de integración en la educación general y musical. La entrevistada reivindica el bachillerato musical como otra especialidad más dentro de la oferta educativa, puesto que “hacer un bachiller musical, porque la cultura se puede adquirir a través de la música exactamente igual”. De esta manera, se evitarían situaciones de incomprensión por parte de

profesores ante la falta de tiempo que narra la entrevistada para hacer unos deberes escolares al coincidir estos con un examen de instrumento en el conservatorio. En estas circunstancias, la entrevistada entiende que “es muy difícil que salgan buenos músicos. Dificilísimo, difícilísimo”.

Además de la falta de un plan integrado en la educación, la profesionalización de la música en España es muy complicada por la gran competencia que existe actualmente. Los músicos en este país “tienen una competencia muy dura, muy dura porque realmente el músico en España todavía le cuesta el despegue”. La entrevistada repite en diversas ocasiones que es “dificilísimo que salga un músico”, incluso más que antes y a pesar de la evidente mejora técnica de los músicos. Ahora: “lo tienen muchísimo más difícil, profesionalmente, muchísimo más difícil, porque ya, las orquestas están todas muy copadas, con gente muy buena, o sea, gente ya mayor que nos vamos a jubilar, pero todavía nos queda un tiempo para jubilarnos”; y además, hay “pocas orquestas, muy amateur muchas, con lo cual, difícil se puede vivir de la música hoy en día, difícilmente. Puede vivir, pero, muy pocas oportunidades de vivir fácilmente de la música”.

Considera que antes existían más oportunidades simplemente por el hecho de que eran menos: “nosotros yo creo que teníamos más oportunidades, porque había mucha menos competencia, éramos menos, muchísimos menos”. Pone como ejemplo las oposiciones a las que se presentó ella sola, mientras que ahora en la convocatoria para una bolsa de trabajo se han presentado veinte. En cuanto a las condiciones salariales, la entrevistada indica que los músicos “siempre han ganado muy poquito” dinero. Además, la entrevista apunta a una precarización de las condiciones laborales, sobre todo en los denominados bolos, en los que a los músicos “no les pagan” o “les pagan mal, les pagan tarde”. Actualmente si están en agrupaciones musicales importantes sí se gana un “sueldo digno”. Sin embargo, se ha extendido la contratación en sustitución de los regímenes de funcionariado, de manera que “ya no va a haber funcionario ni nada”.

La aparición y el progresivo aumento de la música grabada han supuesto la desaparición de muchos puestos de trabajos para los músicos, “antes era, una cosa como complementaria de otro, entonces el que era músico tenía que buscarse mil cosas para hacer”. Anteriormente el músico profesional

trabajaba en todo tipo de ceremonias que contaban con música en directo, como bodas, bautizos, etc. Las salas de fiesta contaban con su propia orquesta en directo. Se grababa música para la radio y para la televisión, además de contar con orquestas en directo para los programas que llevaban música en directo. Hoy en día, todo eso ha desaparecido y se ha sustituido por música grabada.

En la actualidad, la entrevistada ve muy difícil la posibilidad de encontrar trabajo como músico en España. Para absorber toda la demanda laboral, la entrevistada piensa que

Tendría que haber veinte orquestas, porque son todos buenos y dignos de estar en una orquesta... probablemente no trabaje nunca a nivel profesional, estarán dando clase en un academia, le contratarán por una semana... porque es que ni se van a convocar plazas, ni se van a crear orquestas. La cultura en España está bajo mínimos, pero está ahora y ha estado siempre.

En estas condiciones, la entrevistada considera difícil e improbable la elección de la música como carrera profesional. Como excepción, nombra a Valencia, donde considera que es más fácil dedicarse a la música que en otra parte de España: “claro es más fácil porque eso lo tienen ellos a gala, los abuelos enseñan a los nietos”. La diferencia de Valencia al resto de comunidades autónomas de la península es que allí la familia está integrada en la red musical. Así, la estructura familiar está entrelazada en las instituciones musicales y se encarna en la banda de música.

Los abuelos enseñan a los nietos, salen de los colegios y no van a los conservatorios, se van a la banda, que todos los pueblos tienen su bandita, todos todos todos. Se van ahí, están escuchando, les dan su primera flauta, están ahí, sus profesores son sus parientes, y claro, salen gente, con una cultura musical, desde la cuna.

De todo lo cual, se desprende la importancia de la familia como centro donde se genera y se desarrolla la música, tanto como afición, como en la vertiente

práctica. De hecho, la entrevistada está muy agradecida a su progenitor como impulsor de su carrera musical, que considera una profesión “de las más bonitas que puede haber”. El ambiente musical que ella vivió en su familia ha hecho que todos sus hermanos hayan quedado vinculados a la música, aunque sólo tres de ellos se dediquen profesionalmente a la música. De hecho, la música está presente en las celebraciones familiares (cantan y tocan instrumentos en comidas, cenas, etc.). Asimismo, la entrevistada asegura que la tradición musical tiene continuidad en las generaciones posteriores, entre otras cosas porque la música “está en el ambiente familiar de sus padres”. Además, la red musical de la entrevistada se completa con su círculo de amistades, que la denomina como “una gran pandilla musical”. De manera que la mayoría de las relaciones personales de la entrevistada están mediadas por la música; así, disfruta de ventajas como poder ir “a muchos conciertos de extranjis”.

El ambiente musical de la entrevistada contrasta con la escasa presencia de la música en la sociedad española. La entrevistada sostiene que la música clásica no ha existido ni existe y como ejemplo propone los barrios de una gran ciudad como Madrid.

A nivel de barrio, la música clásica no existía. Pero es que yo creo que ahora tampoco existe, me refiero, el nivel musical, o sea la educación musical... no se ha potenciado la música en los colegios... yo creo que incluso antes era más, porque estos conciertos pedagógicos, que ahora yo creo que no hay.

Cuando nombra estos conciertos está aludiendo a unos conciertos pedagógicos en los que ella participó como ejecutante. Fue el primer trabajo de la entrevistada, en los años setenta, “en plan orquesta pequeña” a la que ella llama “Orquesta de niños”, que era una “orquesta que se dedicaba a dar conciertos didácticos por toda España” y que debido a la falta de medios resultaba una labor “cansada”. Estos conciertos estaban organizados por la Sección Femenina y recorrían la geografía española enseñando a los niños cómo funcionaba una orquesta, cómo eran los instrumentos y ofreciendo recitales. La entrevistada señala que eran parecidos a la iniciativa de Fernando

Argenta con su programa del “Conciertazo” que “han quitado de un plumazo” por falta de presupuesto, pero a diferencia de estos, contaban con la virtud de no realizarse en una única ciudad, sino de girar por diferentes ciudades.

De esta manera, la entrevistada mantiene su convicción acerca de la escasa difusión de la música clásica en la actualidad, al igual que ocurría anteriormente, por lo que no observa ningún cambio. Así pues, la música clásica sigue sin llegar al gran público: “estamos igual que antes sino todavía peor... la música clásica sigue siendo para el rarito, el aburrido,... el especial, el intelectual, no llega a ser una cosa de peso”. Para subrayar esta idea, la entrevistada indica la existencia de macro conciertos de música pop que se llenan de gente, mientras que eso es impensable para la música clásica.

En cuanto a la música pop, la entrevistada advierte un gran cambio respecto a la que ella conoció en su juventud. Califica la música pop de su juventud como mucho más melódica, mientras que ahora la “nueva música” es “desordenada”, basada en el ritmo, y la compara a los ritmos africanos, que fomentan la unión del grupo pero es “muy primitiva”, “narcotizante”, que lleva a una “pérdida de sentido” y “que no te aportan nada”; reflejo de la nueva sociedad en la que vivimos, una “sociedad libre, de usar y tirar, todo deprisa”, en la que se denota una crisis total “estética”, de “valores”, de las “cosas bien hechas”, haciendo “sordos” a los jóvenes. Con ella “hemos empobrecido” la cultura musical de las nuevas generaciones, que “ha degenerado muchísimo”.

La entrevistada compara la música tecno con la música contemporánea al compartir ambas una fuerte base rítmica. La música contemporánea que se compone en la actualidad es “malísima”, según la entrevistada. En su opinión, en el arte contemporáneo “hay mucho camelo, mucha tomadura de pelo”. Considera que ya no se compone como antes porque “no tienes la tranquilidad de hacer ese tipo de música”, aludiendo a la falta de tiempo de la sociedad occidental. A la falta de tiempo añade la carencia de “sensibilidad” actual y la carencia de la antigua necesidad de “trascendencia”, que la entrevistada achaca a un aumento de la agresividad ligada a la falta de conocimientos. Como composiciones a destacar rescata la música en el cine y las bandas sonoras como música contemporánea de calidad.

En otro orden de cosas, la entrevistada apunta a las dificultades de crear afición a la música clásica en los jóvenes. Sostiene que “o estás iniciado en

música y tienes alguna inquietud, o la música clásica no llega a los jóvenes”. En este sentido, la entrevistada es de la opinión de que “esa cultura tiene que empezar desde las bases, desde el pre-escolar, desde los niños chiquitines, que les vayan aficionando”. La importancia de la formación temprana es fundamental para que la música clásica pueda llegar a los jóvenes. Una vez más, la entrevistada recalca que “la música tiene que empezar por los niños, no puedes empezar por los jóvenes”. La música clásica es objeto de consumo de una minoría, “siempre es una minoría”, que además necesita ser “iniciada”, con lo que “nunca va a ser una música de masas”. La franja de edad mayoritaria del público de música clásica es de “edad media”, según la entrevistada, y se encuentra muy fidelizado sobre todo gracias a ciclos de música clásica muy estables. Por otro lado, la entrevistada entiende que la música clásica es “cara”, lo cual “tampoco te lo facilita”; el precio es un factor disuasorio a la hora de asistir a los espectáculos de música clásica pero, en cambio, destaca la gran oferta de espectáculos de música clásica.

El tema de género sólo aparece cuando la entrevistada alude a la educación que recibió gracias a la idea que tenía su padre sobre lo que era adecuado en la formación de una niña. Su padre abogaba por el estudio frente a la mujer ama de casa: “mi padre siempre lo vio clarísimo nada de eso de la mujer en casa”. En este sentido, para el padre de la entrevistada lo primero era el estudio, de manera que “no le gustaba que hiciéramos punto, que cosiéramos, estudia, estudia, estudia”, llegando al punto de que a la entrevistada “las labores me las hacía mi madre”.

En cuanto a la educación musical, la entrevistada considera que es muy dura, sobre todo para un niño. Además de su severidad, la práctica instrumental durante el estudio musical exige la dedicación de mucho tiempo, lo cual supone el sacrificio de mucho tiempo libre. De hecho, la entrevistada narra cómo durante su periodo de estudio deseaban que llegase la Semana Santa, pues era el único momento del año en el que estaba prohibido que tocasen el instrumento. A lo cual se añade que el estudio instrumental en sí es “muy árido”, hecho que repite en diferentes momentos de la entrevista. Además, este estudio se caracteriza por ser “solitario”, lo cual favorece la competencia por “envidieja”. Señala el aumento de la carga lectiva y concretamente de las asignaturas complementarias: “ahora hay muchas más”. A pesar de todo lo

expuesto, la entrevistada defiende la importancia de una formación temprana, que “se tiene que dar conjuntamente en las familias y en los colegios”. La actuación conjunta de familias y colegios no sucede actualmente, ya que en los colegios no se fomenta la educación musical. El peso recae sobre la familia, que es la encargada de llevar y traer a los niños de unos centros a otros y de generar el ambiente musical para el niño. Nombra el método Suzuki como metodología de formación temprana y también defiende una especialización temprana en el estudio musical, para lo cual pone de ejemplo a Rusia: “nos llevan a nosotros años luz” en la especialización temprana dentro de la formación musical. Allí “enseguida lo van encauzando. Y lo llevan a centros especializados”. Además de Rusia, la entrevistada nombra a otros países como Alemania, donde mantiene que su cultura musical es mucho mayor:

Vas a Alemania a cualquier pueblecito o cualquier capital de provincia o Bélgica... y ves estudiantes del conservatorio que sacan el atril fuera, en cualquier esquina y te dan verdaderos conciertos... pero profesionales como la copa de un pino, como la copa de un pino. Yo aquí solamente he visto un chelista,... mayor que ves que no puede ganarse la vida de otra manera.

Aparte de tener esa vida musical en la calle, la entrevistada subraya que “la gente se para y los escucha”. Y este ambiente musical no sólo tiene lugar en las calles; también indica cómo en “cualquier iglesia y hay un concierto de música de cámara, un oratorio”. Es por todo esto por lo que la entrevistada cree “que estamos todavía muy lejos de que eso pase aquí. Y de que esa cultura musical la tengamos aquí”. Todo este panorama justifica la constante fuga de músicos a otros países que gocen de una mejor salud musical, ya que los músicos en España “tienen una competencia muy dura, muy dura porque realmente el músico en España todavía le cuesta el despegue, los que salen, y salen bien, probablemente no vuelvan a España”. La entrevistada equipara la salida de músicos españoles a la fuga de intelectuales, “pues si es lo que pasa con científicos, con médicos buenos, con todo lo bueno, es lo que pasa porque aquí no está incentivado”. De manera que, en líneas generales, la entrevistada

La situación de la música clásica en España.

reitera que “seguimos estando muy lejos de donde teníamos que estar, de nuestros vecinos europeos, seguimos estando muy lejos”.

7.16.- Análisis categorial de la entrevista E 16

La entrevista E 16 tuvo una duración de dos horas y cinco segundos y se desarrolló en un centro de enseñanza musical público en junio de 2010. El entrevistado E 16 nació en 1951, por lo que en el momento de la entrevista tenía 59 años y estaba en activo. Su principal actividad profesional ha sido la de pianista y, posteriormente, la de profesor, desarrollando su labor pedagógica en diferentes centros de la península, tanto públicos como privados.

Los dos temas centrales de la entrevista son los cambios acontecidos en el panorama de la música clásica y la situación de la educación musical. Con respecto a los cambios, el entrevistado señala que se ha producido un avance en la música a tenor de que la “cultura en general ha mejorado mucho”. Este avance es catalogado como “bastante” importante porque “la cultura musical en España, va de tan bajo en su momento” que cualquier avance ya supone mucho. En orden a su aparición en la entrevista, lo primero que resalta el entrevistado son los cambios que han tenido lugar en la música desde que él empezó a estudiar hasta la actualidad. Su elección profesional hacia la música la hizo en un tiempo en el que “la música no existía, en España... no existía, la música como una posibilidad”. En la actualidad eso ha cambiado y la profesión de músico “tiene un valor”, dado que no es considerado como algo circense (“saltimbanqui o algo así”). Esta valoración ha llegado según el entrevistado “en los últimos diez o quince años”, de manera que se trata de un fenómeno muy actual que data de mediados de los años 90. Los cambios han venido a subsanar la precariedad en la que se encontraba la música en España, sobre todo si se compara la situación en la que al entrevistado le tocó formarse y la actual. El entrevistado indica los principales ámbitos en los que percibe dichos cambios: respecto a la técnica instrumental, el entrevistado estima que en los últimos diez o quince años, “la música en España ha avanzado muchísimo, en lo que se refiere a técnica instrumental”. De hecho, antes la formación en

“España estaba muy mal, muy mal” y era necesario emigrar al extranjero para formarse, “para saber algo de tocar bien un instrumento”. En la actualidad ya no es necesario emigrar, “desde el punto de vista instrumental, estamos a la altura de cualquier país del mundo”. Matiza que en algunos instrumentos no ha sido necesario emigrar, como en el caso del viento, puesto que “en Valencia siempre ha habido buenas escuelas”. Salir al extranjero en la actualidad lo valora como una experiencia “enriquecedora”, pero no necesaria como antes, en términos formativos.

Respecto a la formación, el entrevistado hace un repaso por la burocracia educativa y la legislación de la educación musical. En la actualidad, con la introducción del nuevo currículum (la LOGSE es la primera ley con currículum, según el entrevistado) se ha conseguido que se fomente “el hecho de que los alumnos salgan mejor formados” que antes. Aunque su aplicación es defectiva y “al final se hace lo mismo que anteriormente”, la legislación musical ha mejorado pues “antes, las leyes no eran ni leyes”. Además, ahora existe una “mejor organización” de las asignaturas, “hay una distribución que tiene mayor libertad”. La propia concepción de la formación musical ha cambiado: sirva de ejemplo que antes era todo técnica y ahora se han introducido otros parámetros como la motivación y el ludismo en la práctica musical.

El entrevistado también se detiene a comentar la evolución de las infraestructuras, de la programación y de la asistencia a conciertos. Antes en España no existían sitios físicos en los que celebrar conciertos o dar clases y se utilizaban recintos con otra función a tal uso (plazas de toros, cines, institutos, etc.). En la actualidad, hay “más salas” e infraestructuras dedicadas a la música, lo que también ha permitido que haya “muchos más conciertos” que antes. Además, antes la asistencia a espectáculos era “por una cuestión de status” y ahora “porque le gusta o quiere ir”, es decir, que “se llena de gente interesada”. También ha aumentado el número de centros de formación musical de todos los niveles (elemental, medio y superior), tanto los públicos como los privados, permitiendo solventar “la masificación” que tenían anteriormente.

En cuanto a la dotación de los centros de formación musical públicos, el entrevistado considera que es mucho mejor que antes, “que eran todo

cacharretes”. La mejora de la dotación va unida a la mejora de las propias infraestructuras; como ya se ha señalado, la “construcción y remodelación de centros también ha crecido muchísimo y está muy bien”. La mejora de la dotación se ha producido a pesar de la inversión económica que supone: en palabras del entrevistado, a pesar del “gastazo que significa eso para un ministerio o para un estado”. Se han aumentado las aulas de estudio, los pianos de cola, se han introducido las nuevas tecnologías (ordenadores e internet) aunque todavía de manera insuficiente. El entrevistado también señala como un punto todavía a solventar el estado de las bibliotecas que, en general, están faltos de personal y “no se pueden utilizar” como lugares de estudio.

De manera que se ha producido una clara mejora en la cultura musical en España “porque parte de la nada... hace veinticinco años, que era ruinoso aquello”. El otro factor que viene a explicar dicho avance, según el entrevistado, es el aumento de los centros de enseñanza: “el avance cultural musical español, se produce porque hay más centros de música.” Esta ocupación del espacio cultural vacío junto con la proliferación de los centros de estudios musicales explica el cambio en el ámbito musical español.

La enseñanza es el otro tema central de la entrevista. También aquí el entrevistado ha observado cambios con respecto a la situación que él vivió siendo estudiante, como ya se ha indicado anteriormente. Su formación musical comenzó en el colegio religioso al que asistía, donde según el entrevistado y a diferencia de otros centros públicos, se impartía la asignatura de música. La exclusión de la música de la enseñanza formal la señala en varias ocasiones a lo largo de la entrevista: “y que antes no había, no había clase de música en los, en la EGB, en la primaria no había clase de música, obligatoria, y en aquel colegio sí había”. En otro momento “porque en los colegios no había música”. Como docente evidencia la innovación en la educación musical con la introducción, entre otras asignaturas, de la improvisación. Esta nueva asignatura pretende devolver la esencia del músico, dado que, en su opinión es la conjunción del buen instrumentista con la composición lo que revierte en “una interpretación más abierta” de la música. Como ejemplos menciona a grandes compositores como Bach, Mozart o Beethoven que a su vez eran excelentes instrumentistas. Esta conjunción de instrumentista y compositor es posible si existe una profundización y un

entendimiento profundo del lenguaje musical, asemejándose en su funcionamiento a cualquier otro lenguaje (pone como ejemplos el alemán o el latín).

Funciona con reglas musicales, que son do mayor, re mayor, la tonalidad no sé qué, las reglas, el acorde tal el acorde cual, la inversión no sé qué, el bajo un pedal de no sé cuántas, todo es música. La música son las reglas del lenguaje. Es como el verbo y el predicado.

Siguiendo esta misma lógica argumenta que no es lo mismo leer que comprender el lenguaje musical: “pero sino por lo menos sabes leer, leer es fácil, leer música no significa saber música, como leer latín,... no significa saber latín”. En su concepción de la música como un lenguaje, opone “lo profundo de la cuestión” a la intuición musical, señalando que normalmente se ha estudiado música, más por intuición que por comprensión profunda, lo que considera como un “fallo grandísimo”. Continúa expresando la necesidad de una “formación en conceptos, para fomentar el uso de la creatividad”. Dicha formación es posible gracias a la introducción de las nuevas asignaturas que amplían el campo de estudio, saliendo de la exclusividad tradicional hacia el instrumento. De esta manera se abre y se contextualiza la enseñanza permitiendo una comprensión musical profunda frente a la tradicional memorización sistemática desprovista de su sentido musical más profundo que es el que permite la interpretación. Todas estas innovaciones permiten una “revitalización de la interpretación” y la libre utilización del lenguaje musical, para que (en su analogía con el lenguaje) no sea necesario “esperar a que Cervantes te escriba algo”. Así, califica de “fallo gravísimo” el hecho de que los conservatorios españoles sigan “desfasados” en la utilización libre del lenguaje musical.

Uno de los motivos que explican la situación descrita en los conservatorios españoles es la falta de implementación de la legislación vigente. Con la entrada en vigor de la LOGSE se introduce “por primera vez una ley con currículum” dentro de la enseñanza musical. Como ya se ha señalado anteriormente, la aplicación de la ley es “muy defectiva” y además, los docentes la interpretan “a su manera” y “al final, se hace lo mismo que

anteriormente”. Apunta a un problema con el profesorado y a su problema de formación pedagógica: “no saben”. De manera que el profesorado se dedica a “cubrir el expediente” y aunque la legislación haya cambiado, “a la hora de dar clase, es como si volviera a estudiar allí” sin que se produzcan cambios en la forma y en los contenidos del proceso formativo que ellos mismos recibieron cuando eran alumnos. Esta actitud de los docentes se debe a que por una parte no están suficientemente preparados, no cuentan con herramientas para cambiar su estilo pedagógico y, por otro, porque la enseñanza sigue estando centrada en la técnica. Así en el programa de un instrumento lo que se hace es distribuir “paulatinamente las dificultades técnicas”. Todo ello hace pensar en el grupo de docentes como un gremio tradicional y con cierto inmovilismo, con reticencias a la introducción de innovaciones.

El mundo de los profesores es un mundo que procede de hace tiempo, van arrastrando sus cosas. La forma de dar clase, generalmente, un instrumentista, es de acuerdo a lo que en cierto modo ha recibido él de formación.

Todas estas disfunciones tienen un denominador común que es que toda la enseñanza musical se organiza en torno al instrumento, de manera que lo que se enseña es a tocar un instrumento “en sentido estricto, enseño a tocar” y no música. La introducción de otras asignaturas en el currículum han producido tal “especialización en la educación” musical que se ha perdido la visión de conjunto, del hecho musical global.

A lo expuesto anteriormente se suma el hecho del problema administrativo que tienen las enseñanzas musicales por varios motivos. El primero es que en España todavía existe una confusión entre los conservatorios y las escuelas de música y sus respectivas atribuciones: “es un poco lío en España, eso no se ha aclarado y cada uno hacía lo que quería”, sin que haya quedado esclarecido dónde se imparte el grado elemental, el medio y el superior. A esto se suma el hecho de que los conservatorios (él pone como ejemplo el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) dependen administrativamente de la “Dirección General de Centros” que no regula las enseñanzas superiores, sino que se encarga de las enseñanzas medias; “nos

habían puesto ahí, pero que no era ni enseñanza media, ni universitaria”. Este limbo administrativo en el que se encuentra la enseñanza musical conlleva que los conservatorios superiores “no tenemos la entidad superior, aunque nos llamemos superiores. Los títulos nuestros no son superiores, son equiparados”. Esta situación se trató de solucionar en los años setenta u ochenta, cuando se propuso que las enseñanzas artísticas entraran en la universidad.

Hubo un momento en el que, Bellas Artes pasó a la universidad. La música no. Se quedó estancada. ¿Por qué? No porque unos decían que la universidad sí, otros que el centro, porque hay una polémica, ¿no? Dos ramas, de pensamiento.

Esta situación administrativa retroalimenta y contribuye al escaso reconocimiento de los músicos que “no han tenido título nunca”, puesto que sus títulos como señala el entrevistado, son “equiparados” a las licenciaturas universitarias. Lo cual también afecta a la imposibilidad de los músicos de ser doctores; para serlo sólo pueden acceder siendo nombrados honoris causa o a través de la propia universidad que exige a los músicos “categoría universitaria” pero no musical.

Los músicos son músicos, tienen que tocar instrumentos o tienen que componer, no les exijas además que, tengan carreras universitarias, su carrera universitaria es esa. O sea, no, tú a un tío que tiene carrera universitaria en química no le exiges que tenga carrera de piano.

La introducción del plan Bolonia en la universidad hacia la convergencia europea debería solucionar esta situación ambigua de las enseñanzas musicales “y eso está en vías de solución”. El entrevistado considera que esta situación es un “desfase cultural” y un retraso el hecho de que “no sabemos hacer doctores a los músicos”, más teniendo en cuenta que en el siglo XV en España la música formaba parte de la universidad española: “España era un baluarte de, de música, universitaria”.

Destaca la labor de las escuelas municipales de música que permiten la entrada de todo tipo de personas, desde niños hasta adultos, con diferentes

grados de implicación, desde los aficionados hasta la preparación de futuros profesionales de la música, que valora como “mezcla de gente interesante”. A diferencia de otros países, destaca la “gratuidad de la enseñanza” de estos centros que supone, según el entrevistado, una ventaja de España con respecto a otros países. De manera que aunque la cultura en Alemania es muy alta, y existe mucha demanda no existen los conservatorios más que al final de la enseñanza musical.

En general, sobresale la cultura de otros países respecto a la española:

Cualquier ciudad centroeuropea son cultura por todas partes... pues, eso en España, dista todavía, de ser. Y está muy mejorado con respecto, tenemos un avance considerable; veinte años, treinta años que yo lo he contemplado, pues un avance, pero, es una cultura mediocre.

En relación a esto el entrevistado observa que “hay mucho que avanzar” y comenta cómo en otros países un ministro “se ha juntado con sus amigos para tocar un concierto de un trío”. Considera que la clase política española no tiene formación en cultura “porque no hay cultura en la política. Los políticos, no son gente culta, y no ven la cultura”. Esta carencia formativa que se arrastra desde la educación obligatoria (como ya se ha indicado anteriormente) alimenta según el entrevistado la situación en que se encuentra la música en España, de manera que “la música tiene un abandono y como los políticos de turno, algunos habrán hecho derecho, pero música no creo que hayan hecho ninguno”. Además, el entrevistado señala el escaso peso demográfico de los músicos, siendo un colectivo poco relevante en su traducción de votos, así que en las acciones reivindicativas que realizan los músicos “nos callan, a los políticos les conviene llevarnos al redil un poquito, como no somos gran cosa, no somos muchos votos”. Este hecho, sumado a los continuos cambios de personal en los puestos de responsabilidad política (“han nombrado a otro”), complican las posibilidades de cambio de la situación de la música a nivel administrativo-político.

A pesar de que la cultura en general ha mejorado mucho, la música, a diferencia de otras artes, no ha mejorado tanto y es que, según el entrevistado, en otras artes la gente ve más cultura: “yo creo que en teatro y artes plásticas,

o sea, lo que es pintura, escultura, la gente, hay más: en los salones donde ponen cuadros y cosas de esas, la gente ve en eso más cultura”. Esto tiene que ver con cómo está insertada la música clásica dentro de la sociedad que es “siempre en plan muy muy minoritario”. El mismo entrevistado proporciona como ejemplo su experiencia vital, pues cuando empezó a estudiar música “yo no sabía ni que existían los conservatorios”. En esta línea revela que la asistencia a las óperas no era por cultura, sino “por una cuestión de status” y que la asistencia a conciertos de música clásica “es un poco la élite, de la cultura” porque “en los pueblos no hay”. Establece una diferenciación entre la cultura del mundo rural y el urbano, siendo que en el mundo rural “la vida cultural es, la televisión”. Además, el presupuesto para cultura de provincias se ha reducido mucho. A pesar de lo cual, en la cultura musical rural sigue persistiendo el gusto por la zarzuela. El entrevistado opina que “creo que no llega la cultura en España” y que la cultura que hay son los “programas basura” de la televisión. En este punto, recuerda cuál debería ser la función de la televisión pública: “culturizar” en vez de hacer la competencia al resto de cadenas que, en su opinión, es a lo que se dedica la televisión pública. La poca cultura que llega a la televisión son los documentales de la dos y algunas óperas de “relleno” que se ofertan en otras cadenas.

Las diferencias entre las CCAA es un tema que salpica toda la entrevista. Estas diferencias están relacionadas tanto con los presupuestos asignados en cada comunidad a la música, como con los propios planes de estudios, así como con las diversas tradiciones musicales. Con respecto a la tradición musical, señala las academias de banda en Murcia, Alicante y Valencia; tradición que ha hecho que la técnica de la música de viento en España sea de calidad, por lo que “no era necesario” emigrar. La oferta educativa no está unificada en el territorio estatal, existiendo distintas especialidades según la comunidad en la que te encuentres. Además, existen notables desigualdades en cuanto a la dotación y los presupuestos, pues según el entrevistado “todo depende de la política que haya llevado la comunidad autónoma y de la gestión que haya hecho el centro”. Como ejemplos a seguir sugiere la situación del País Vasco y Cataluña frente a la carestía que existe en Andalucía.

El entrevistado realiza frecuentemente una oposición entre la música clásica y músicas “no clásicas”. La música clásica está asociada a la música no lúdica porque es una música “de altura”. A nivel social la música clásica es considerada como una “cosa rancia,... excepto entre los profesionales”. Contrapone que la evolución del músico clásico “ha sido atarse a la partitura” a la evolución que han tenido otras músicas, que se han liberado de las ataduras de las partituras. Sin embargo, valora muy positivamente la apertura que han experimentado los conservatorios con la introducción de otras especialidades como el rock, el flamenco o el jazz, considerando que el jazz es el modelo “ideal” en su concepción de la música porque “entiende la música por creación”. La introducción de “cosas nuevas” en el conservatorio acaba “contagiando” a las enseñanzas más tradicionales, de manera que la “música moderna” es una tendencia que llega desde las escuelas municipales, donde “entusiasman a los chavales”. Como ejemplo de la diferencia de participación social que tiene la música clásica a las “músicas no clásicas” está la asistencia a conciertos. Utiliza los conciertos de la Orquesta Nacional y a Alejandro Sanz como evidencia de la diferencia cuantitativa en asistencia a conciertos, así como de lo que la gente “paga por ver” a uno y a otros. Todos estos ejemplos sirven para ilustrar el panorama de la “cultura que tenemos en España” que “es un panorama que está mucho mejor que hace unos años, porque hace unos años, digamos que la gente ni siquiera tenía la oportunidad de ir o no ir”.

7.17.- Análisis categorial de la entrevista E 17

La entrevista E 17 tuvo una duración de una hora, diecisiete minutos y trece segundos y se desarrolló en la propia casa del entrevistado en mayo de 2010. El entrevistado E 17 nació en 1937; por lo tanto, en el momento de la entrevista tenía 73 años. Su principal actividad profesional ha sido la de crítico de música en diversas revistas y periódicos y, más recientemente, también en medios digitales.

En el desarrollo de la entrevista E 17 expone su opinión sobre el panorama actual de la música clásica en España. Considera que la cultura

nunca ha gozado de buena salud: “dificultades, siempre dificultades de la cultura”. No obstante, para él ha tenido una influencia significativa la historia reciente de España y concretamente el fin de la dictadura⁸⁹ y la llegada de la democracia en el devenir de la música clásica. El cambio político a una democracia trajo consigo la expectativa de un cambio general que mejorase la realidad musical española: “creíamos con una cierta esperanza que la democracia iba a cambiar las cosas y no creas que las ha cambiado”. Aunque las expectativas de este cambio fuesen desmesuradas, el entrevistado sí que juzga que la situación ha mejorado notablemente, ya que antes “España estaba absolutamente desposeída de todo. Tanto de orquestas como de grupos de cámara... como también en lugares donde pudiera exhibirse la música”. Estas circunstancias generaron una “vergüenza central” por la carencia de medios e infraestructuras dedicadas a la música (orquestas, auditorios, músicos propiamente dichos, etc.). La construcción de auditorios estuvo ligada al nacimiento de las Comunidades Autónomas, de manera que cada nueva autonomía contase con su propio auditorio y su propia orquesta. El entrevistado declara que “España era un erial y de pronto aparecen auditorios por todas partes, la mayoría irrelleables.” Durante el franquismo desaparecieron buena parte de los cines y teatros de la geografía española, según indica el entrevistado. La reconversión de estos espacios en la democracia ha sido variada y con diversos resultados que van desde cierres hasta destinar estos espacios a otros usos comerciales (tiendas, teatros musicales, etc.). El entrevistado destaca la figura de García Paredes, casado con la sobrina de Falla, como el arquitecto por excelencia que erigió, principalmente durante la democracia, los grandes auditorios españoles, como el Auditorio Manuel de Falla en Granada (1974-1978), el Auditorio Nacional de Música en Madrid (1982-1988) o el Palau de la Música de Valencia (1984-1987).

El entrevistado reseña que durante la dictadura sólo existían dos grandes orquestas en España: la Orquesta Nacional de Madrid y la Orquesta del Liceu en Barcelona.

⁸⁹ La dictadura incidió directamente en su vida personal al sufrir el exilio junto con su familia en la guerra civil española, que duró 16 años.

La situación de la música clásica en España.

Las demás orquesta que tú ahora conoces u oyes, no existen. Los conservatorios no preparan para salir a las orquestas, con lo cual, primero, la preparación no es, realmente interesante y segundo, nadie sale con la idea de meterse en orquestas sencillamente porque no hay, claro.

La falta de orquestas y la carencia formativa de músicos de orquesta en los conservatorios son dos hechos que se retroalimentaban, según el entrevistado. De hecho, con la creación de los auditorios en la democracia, al no existir suficientes músicos españoles, hubo que importar músicos del extranjero. En las orquestas españolas “hay más extranjeros que españoles, esto pasa muchísimo”; en otro momento el entrevistado indica que “han venido mucha gente muy buena. Extranjera” y eso ha redundado en beneficio de las orquestas y de la música en España. Según el entrevistado, la inclusión de España dentro de la Unión Europea favoreció este “trasiego” de músicos provenientes de otros países.

El entrevistado considera que las primeras orquestas españolas nacen con un problema importante por su régimen de funcionariado (en este caso concreto, se refiere a la Orquesta Nacional).

Naturalmente ya empiezan las orquestas con una rémora, importante y es que como todo en este país,... eran funcionarios, de tal manera que una vez aprobada la oposición para esas orquestas, tenían toda su vida hasta la jubilación.

Con la llegada de la democracia, las orquestas empiezan a beneficiarse de las nuevas condiciones laborales y comienzan a reivindicar ciertas mejoras profesionales. A nivel administrativo, el elevado coste del sistema de funcionariado hizo que se prefiriese un régimen de contratados frente al de funcionariado, de manera que “sólo quieren contratados”. A pesar de que el entrevistado valora negativamente la política de funcionariado su conclusión trajo consigo la “degeneración” de las orquestas.

Naturalmente, en el momento que entra la democracia la orquesta entra a beneficiarse de la democracia, y no existe ese régimen torturante de exigencias, los músicos empiezan a exigir ellos, no quieren que haya ya músicos funcionarios porque se añaden a las huelgas de los que exigen y tal, entonces casi, casi no entra nadie en la –orquesta- Nacional más que contratados. ¿Qué es lo que ocurre con eso? Pues hombre, que las orquestas, empieza a degenerarse. Empieza a no tener esa necesidad de expresarse artísticamente,... ha sufrido una decadencia evidentísima.

Otro de los beneficios de la llegada de la democracia y su efecto en las orquestas españolas fue el fin del director (director musical) “absolutista”. El entrevistado asocia los diferentes estilos directivos a la existencia de uno u otro régimen político: “en tanto que existe el fascismo, existen las exigencias, los directores eran absolutos reyes de las orquestas”, con la excepción de Ataúlfo Argenta.

En la actualidad, según el entrevistado, uno de los mayores problemas que existe en las orquestas es que cuentan con una programación “específicamente retrasada”, dado que está siempre ligada a la elaboración y venta de abonos “desde tiempo inmemorial”. Esta costumbre en las programaciones impide la confección de programas más modernos que incluyan obras nuevas o estrenos de música contemporánea.

Esta extendida costumbre está inevitablemente ligada a las características del público español, que, en opinión del entrevistado, desea escuchar las obras de siempre, a “la gente le gusta lo que conoce y, donde ya hay una cosa de virtuosismos... lo que la gente está a ver si llegas”, refiriéndose al gusto por escuchar agudos o pasajes de dificultad vocal. El entrevistado aboga por una programación más intensiva de la música contemporánea, pues entiende la popularidad de la música ligada al contexto histórico de su nacimiento, es decir, que lo lógico para él es escuchar a Verdi en el siglo XIX y no tanto en la actualidad. La falta de cultura musical en el público español se extiende hasta los altos estratos de la sociedad. A este respecto, el entrevistado relata un par de anécdotas que ponen de manifiesto la falta de cultura musical de Francisco Franco y, en otra, de una señora ligada a la cúpula del mismo.

La falta de cultura musical es un tema recurrente en la entrevista. Según el entrevistado, “en España se ha considerado siempre la música como un entretenimiento más, como el circo o el teatro”; en un momento dice que en España “no se sabe música”. El entrevistado valora favorablemente el reinado de Carlos III desde el punto de vista cultural; expone que “tuvimos una época culta” y por su afición al arte se produjo un desarrollo en este campo. Como cita el entrevistado, de aquella época datan los Stradivarius que posee la Casa Real, únicos en su especie, y relata la desaparición de una viola en la guerra civil. El origen de la falta de cultura musical está en la educación, que es inexistente, “porque en España, olvidémonos, debido a los bachilleres y todo esto, no se sabe música”. La falta de educación musical es un problema que existía antes y que persiste en la actualidad, “se sigue oyendo igual que se oía antes, y eso lo refleja una cosa inevitable y es que la educación musical en España no existe.” Para ejemplificarlo, señala con asombro cómo antes del final de un concierto la gente se va para desahogar y no juntarse con el atasco, sin escuchar el final de la obra musical.

Para el entrevistado es evidente que “no hay formación musical de ningún tipo”, que es una idea en la que insiste a lo largo de la conversación. De ahí que la mayoría de los grandes músicos españoles se hayan formado en el extranjero. Además, la formación en el extranjero les permite conocer gente bien posicionada y abrirse puertas. Esto es algo que sucedía anteriormente y continúa pasando en la actualidad. A pesar de lo cual, considera que en la actualidad se ha producido una mejora de la enseñanza en los conservatorios, que han ido convirtiéndose en centros de enseñanza para los “grandes intérpretes” a través de las “orquestas jóvenes”, entre otros.

En este sentido, España sale mal parada en la comparación con otros países, ya que según el entrevistado, “no se vive la música como se vive fuera de España. Ni con la intensidad, ni con el conocimiento básico ni con nada”. Hay una diferencia “notabilísima” en la educación, cultura y ambiente musical de España y otros países. De ahí la necesidad de muchos profesionales de la música de emigrar a otros países, no sólo buscando una formación, como se ha dicho anteriormente, sino también para buscar trabajo.

Pero, sin duda, una de las mayores lacras que sufre la música en España es la asidua utilización de las redes sociales informales o “amiguismo”.

Es un tema que aparece varias veces a lo largo de la entrevista; primero lo menciona como factor determinante al hablar de las “dificultades de la cultura” ya mencionada anteriormente; después, al hablar de la “influencia política” de algunos compositores contemporáneos –es por eso que logran hacerse hueco en el panorama musical-; o, en otro momento, al señalar puestos importantes adjudicados a dedo –por parentesco-. Incluso, él mismo relata cómo gracias a él y a sus contactos logró que un músico se abriese camino como solista. En su opinión, en España “no nos guiamos nunca por los valores, sino por otra serie de cosas no santas lo cual supone, que nunca está en las manos de quien debiere y eso claro, no se nota a la larga, se nota a la corta”. Además del amiguismo, el entrevistado indica que se producen abusos de poder por parte de la gente que disfruta de una posición acomodada en el mundo musical, según él tanto por parte de los directores de orquesta como críticos musicales, “es todo un nepotismo, una falta de moral tal, y se admite”.

Por otra parte, el entrevistado apunta a las implicaciones laborales que en su vida ha supuesto el posicionamiento político por el hecho de haber trabajado en ciertos medios de comunicación. La politización de los medios de comunicación favorecería unos procesos de selección más guiada por amiguismos o filias que por criterios profesionales. En este sentido, advierte de razones socio-políticas a la hora de “apartar” a ciertas personas de la primera línea de actividad musical.

El entrevistado señala la importancia de la iniciativa individual a la hora de impulsar nuevos proyectos musicales en España. El entrevistado menciona dos ejemplos: a Fraga Iribarne, como promotor de la creación de la orquesta de RTVE (Radio Televisión Española) y a Enrique Franco, como fundador de Radio2, que hoy en día es Radio Clásica.

Como crítico, considera que en los medios de comunicación, y más específicamente en la televisión, no existe una voluntad de difundir la cultura y pone de ejemplo las franjas horarias en las que se emite la cultura en TVE: “a las dos de la mañana del sábado, a las siete”. Por otra parte, considera que se ha reducido el espacio dedicado a la cultura en los periódicos, lo que pone de relieve la menguante importancia e interés que existe en España hacia la cultura. Otro ejemplo del papel de la cultura en la sociedad española es el cierre de periódicos de arte y más concretamente el periódico “Punto de las

artes”, debido a la actual crisis, así como a la imposición del mundo digital sobre el tradicional papel.

Respecto a la historia de la crítica musical en España, el entrevistado considera que ha estado dominada por los medios de comunicación situados en la derecha, en sus propias palabras, medios “fascistas”. Considera a la crítica española en general “desinformada”⁹⁰. Ha estado dividida en dos polos, Madrid y Barcelona. La crítica de Barcelona la considera especializada, gracias a la figura de Monsalvatge, mientras que en Madrid la califica como un “desmadre”. Destaca que anteriormente, en los principios de RTVE, también se hacía crítica musical en televisión y en la actualidad ha desaparecido. En cuanto a las nuevas tecnologías y las grabaciones de música, el entrevistado defiende la música en directo, puesto que “oír la música en lata, no sirve” y no tiene “nada que ver con oír la música” en directo.

Otro tema que aborda el entrevistado es la situación de la música contemporánea. Nombra a tres como los principales compositores contemporáneos españoles: Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Tomás Marco, los tres con proyección internacional, y desgana las virtudes y defectos de cada uno de ellos desde su punto de vista. Continúa explicando que la inclusión de la música contemporánea española en Europa estuvo motivada por razones políticas, para “entrar en Europa... con cosas poco peligrosas como la música”. Sin embargo, la música contemporánea no ha gozado de buena salud entre el público español. Dada su escasa proliferación, se vio la necesidad de impulsarla con apoyo de una institución pública; para ello se creó un Instituto de música contemporánea, promovido por Enrique Franco y Radio Nacional de España (RNE). El Centro de Difusión de la Música contemporánea CDMC está ligado al Festival de Música de Alicante, impulsado por José Peris y, más tarde, por Tomás Marco. El entrevistado valora muy positivamente dicho festival por ser escenario de estrenos a nivel mundial y un lugar donde “enterarse” de las vanguardias musicales. En este sentido, destaca la temporada del Teatro Real 2010/ 2011, en la que se han introducido varios estrenos mundiales. Sin embargo, el entrevistado continúa remarcando que al

⁹⁰ Sobre la historia de la crítica en España, Marco (1989) coincide con el entrevistado y también señala que, en general, “la crítica ofrece un aspecto desolador” a lo largo de todo el siglo XX (1989, pág. 28).

público no le gusta la música contemporánea, le “cuesta trabajo”. Al hilo de lo cual, reconoce que los espectáculos musicales en general son caros⁹¹. Generalmente, el gusto por la música clásica está asociado a gente de más edad, “la mayoría es gente de edad”. En los últimos tiempos, el entrevistado admite que se están llevando a cabo iniciativas para acercar los espectáculos de música clásica a un público más amplio, por ejemplo, con descuentos para jóvenes.

7.18.- Análisis categorial de la entrevista E 18

La entrevista E 18 tuvo una duración de treinta y siete minutos y un segundo y se desarrolló en el Palacio Longoria, Madrid, en junio de 2010. El entrevistado E 18, nació en 1943, por lo que en el momento de la entrevista tenía 67 años y continuaba en activo. Es musicólogo y director de un centro de estudios musicales, así como catedrático en una universidad pública española.

El entrevistado hace un repaso a la historia reciente de la música clásica en España para ver cuál es la situación actual de la misma. En este recorrido histórico advierte de una serie de cambios básicos: “no tiene nada que ver lo que hay ahora con lo que había antes, absolutamente nada”. Antes, “en España no había actividad musical”, quitando actividades muy puntuales en ciertas comunidades autónomas como Madrid, Barcelona y Valencia. En el resto no había “nada”. Esta carencia se aplica tanto a las actividades musicales como a la infraestructura: “no había auditorios, no había orquestas, no había radios, no había televisión, no había discos”. Con respecto al cambio asegura que “en mi época no había música o sea que la evolución es infinita”. Al hablar de su época se refiere a “los años cuarenta y cincuenta”. De manera que cree en la “evolución positiva” de la música clásica en España: “sinceramente creo que hemos mejorado” y que a diferencia de la nula actividad musical de los años cuarenta y cincuenta: “ahora sí la hay”. El aumento de las infraestructuras

⁹¹ Se puede observar a través del cuadro del Anexo 5 (pág. 419) cómo la afirmación de que la música clásica es cara, si se compara con los precios del deporte, no se sostiene. Más adelante, se profundizará en esta idea.

musicales es uno de los cambios más relevantes, así como el aumento de la música en los medios de comunicación. Hay más de “100 auditorios” y orquestas en todas las comunidades autónomas (y más de una en algunas, como “en Asturias hay cuatro orquestas”).

Todos estos cambios llegaron con la democracia en los años setenta. La llamada “generación del 58⁹²” fue la que empezó a “mover la música” en España. Antes, en los años cincuenta, la situación en España era “terrible” y hacer música “era imposible”. Los músicos reivindicaron un cambio en la música, mediante protestas, y los ministerios “terminaron haciéndole un poco de caso a estos músicos”. La democracia creó nuevas infraestructuras dedicadas a la música, aumentó el peso de la música en los medios de comunicación, y llevó a cabo una reforma sin precedentes en la educación. En cuanto a la enseñanza musical, los “conservatorios españoles que han tenido muy mala fama, ahora han mejorado”, aunque reconoce que la situación es todavía mejorable. La reforma de la enseñanza en el año setenta y cinco supuso un “cambio fundamental”, un “cambio muy fuerte” y que precisamente se produjo a causa de la nueva valoración de la cultura que se implantó desde la democracia. El mayor peso que se le otorgó a la cultura también hizo que su dotación económica aumentase.

Era un mundo que no tiene nada que ver con el de ahora. Así que cambió radicalmente, sí la llegada de la democracia, y no tiene que ver nada el gasto que hay hoy dedicado a la música, quiero decirte, el porcentaje de gasto que nos parece insuficiente, pero con el porcentaje que había entonces que no era nada prácticamente.

Las mejoras que se consiguieron con la democracia están vinculadas al propio proceso de civilización que tuvo el país. La mejora económica del país aumentó el poder adquisitivo de la sociedad y, por tanto, el consumo de la población; se pasó de una radio por pueblo a una radio por casa. La tesis es

⁹² Aquí puede existir un problema terminológico, pues entendemos que cuando el entrevistado habla de la generación del 58, año en el que se formó el grupo “Nueva Música” en España, en realidad también se está refiriendo a la llamada generación del 51, de la que se habla más habitualmente.

que la sociedad ha mejorado en todo y, por lo tanto, en la música también, como mantiene en diferentes momentos de la entrevista: “yo te hablo de evolución y afirmo que la ha habido”; en otro momento: “le ha tocado un cambio radical a la música, bueno radical, muy fuerte, realmente muy fuerte” y “o sea que ha habido, una evolución positiva, porque esto, es una demanda realmente imprescindible en una sociedad que se civiliza, que fue la nuestra”; incluso asevera que: “es que la evolución es la misma,... la evolución es una cosa tan fuerte, que incluso la música... o sea que ha habido una evolución, pero ahí, una evolución muy mejorable”. A pesar de los cambios que introdujo la democracia, la situación presente ha empeorado en ciertos aspectos. Con la última reforma educativa se ha dado un paso atrás en la cultura musical, puesto que “cuando hay que quitar horas, se quitan de esas asignaturas musicales”. Además, aunque tuvo lugar un aumento del peso de la música en los medios de comunicación, actualmente “los acontecimientos musicales no tienen cabida” y como ejemplo práctico pone la falta de noticias musicales en los periódicos. A esta descripción el entrevistado le suma la actual “crisis terrible económica” y sus consecuencias para la música, puesto que “la música es cara, la música necesita dinero”.

Aunque el entrevistado reitera que la entrada de la democracia supuso una valoración de la cultura (y, por extensión, también de la música) no le impide afirmar que “la música no cuenta en esta sociedad”. Esta cita está referida a la última reforma educativa (en la que se suprimieron horas a la asignatura de música) pero lo reitera en más ocasiones a lo largo de la entrevista. Aludiendo a su generación sostiene que “nosotros hemos vivido socialmente al margen de la música” y en otro momento dice “la música no ha contado para nada en la civilización” española. El entrevistado vincula que la música se encuentre fuera de la sociedad española a la expulsión de la música de la universidad:

O sea que yo creo que tiene que ver realmente, con la desaparición de la música en la universidad, y por tanto, con una sociedad, que entre los valores, que valora, lo científico, lo filosófico, lo artístico, lo humanístico, en esos valores, no tiene presencia la música.

Y por eso se crea una sociedad al margen de la música: “una clase política al margen de la música, una clase social al margen de la música” e incluso una clase intelectual que “no hacen caso a la música” porque “son sordos”, porque “la música no ha contado nada” puesto que no es parte de la sociedad española. Esta marginación social de la música puede explicar porqué a Franco “como es público y notorio no le gustaba la música, por lo tanto no hizo nada a favor de la música”. Algo similar sucedió después con Felipe González, “que nunca nadie le vio en un concierto”. De manera que la clase política no ha visto nunca la música como algo relevante que incluir en sus agendas políticas. Algunos gobiernos “más que otros” sí han prestado cierta atención a la música, pero “más por vergüenza” que por interés real. Y “hace falta la voluntad política” puesto que “si la clase política no atiende... a estos valores, no hay nada que hacer, estos valores son marginales, en fin, ellos son los que determinan, las cosas”.

Y es que la piedra fundamental que explica la situación de la música en España según el entrevistado es la “nula presencia” de la música en la enseñanza obligatoria española (incluida también la universidad): “hasta el año 1975 desde la creación de Adán y Eva, en España nunca hubo una asignatura de música”. En el año 1975 “la música entra en la enseñanza general obligatoria”⁹³. Esta innovación supuso un “cambio radical” puesto que suponía la introducción de la música en la cultura general de un español. Además era radical porque ejercería un cambio generacional al formar a los primeros españoles en música desde la base de la escuela, aunque todavía “muy mejorable” según el entrevistado. Con respecto a la educación, el entrevistado opina que su formación fue mejor que la actual y valora muy negativamente las últimas reformas introducidas por el último gobierno del PSOE (Ley LOE 2004). Lo mismo sucede en los niveles superiores de enseñanza, puesto que “la música se expulsa de la universidad en el año 1842”. De manera que tampoco la música está presente en las universidades. La primera cátedra de música en la edad contemporánea en la universidad no llegó hasta 1982, siendo el entrevistado el primero y único catedrático de España durante seis años. Y aún en la actualidad señala el entrevistado como son muchos menos los

⁹³ Entendemos que el entrevistado se refiere a la Ley General de Educación de 1970.

catedráticos de música que los de cualquier otra disciplina universitaria. La música no es (ni era) vista “como una carrera seria”, es vista como una carrera coyuntural, “no era ser abogado o ser filósofo”. Este agravio comparativo también se produce con el resto de las disciplinas artísticas. El entrevistado lo ve cuando se exporta algún arte para representar a la nación dado que se eligen siempre otras disciplinas, “nunca va la música”. El que la música se encuentre fuera de la universidad afecta a su propia valoración social: “cuando una ciencia, perdón, un arte no se estudia en la universidad, es una catástrofe, porque ya no se va a tener estima.”. A lo expuesto anteriormente se une la falta de salidas profesionales de la música para que sea considerada una “carrera anormal” y continúa diciendo que “la música no daba de comer, en principio, y bueno, pues todavía no da mucho de comer. No es una carrera normal, es una carrera anormal, para entendernos o sea que se sale de la normalidad”. De hecho, la dedicación a la música en España se ha producido por tres factores, según el entrevistado. El 80% de los músicos han elegido esta carrera profesional por “tradición familiar”. Aunque el entrevistado señala la falta de cultura musical de España, también indica que existe “una inmensa red” de bandas. En “todos los municipios mayores de 3.000 habitantes tenían una banda. Pues ahí nacían los músicos.” Un “porcentaje pequeño” se dedica a la música por “vocación”. Y en tercer lugar señala que su generación por la particularidad de la situación social (postguerra civil) fueron a estudiar “con los curas” y “cuando tú entrabas en un seminario español, tenías muchas probabilidades de dedicarte a la música”. De manera que el ser considerada como una carrera fuera de lo normal, el agravio comparativo con otras carreras y su exclusión de la universidad contribuyen a la actual situación de la música en España.

La cultura musical en España “no existía” según el entrevistado y en la actualidad “no es buena”. Anteriormente la música clásica tenía el acceso restringido: “era un don reservado a muy pocas personas, en núcleos habitacionales muy grandes”. La exclusión de la música española de las programaciones habituales es considerada por el entrevistado como un “déficit muy grande” de la propia cultura musical (señala, asimismo, que las orquestas españolas programan de manera deficitaria al no incluir música contemporánea ni música española). En la actualidad sugiere medir la cultura musical no a

través del habitual medidor por el número de aficionados y asistentes a eventos musicales (que suponen “nada” en comparación con la asistencia a espectáculos deportivos), sino a través de la publicación de libros sobre música: “en España se publican poquísimos libros de música. Lo cual significa que no hay demanda ninguna”. Situación que ilustra el entrevistado añadiendo que la publicación de libros de música en inglés en un día es mucho mayor que la de “castellano en un año”.

Actualmente, y en comparación con otros países, “no es buena la situación de la música en España, es mucho peor que el resto de Europa”. El entrevistado apunta a que en otros países orientales y en la Europa oriental la música se cultiva de “manera natural” y que en centro Europa la “tradición musical es inmensa, la música es parte de su vida... aquí no”. El referente musical para el entrevistado es Alemania. Pone a Wagner y su influencia en el pensamiento del siglo XIX como ejemplo del peso de la música en la cultura de otros países y destaca que “esto es imposible en España, es imposible en España”. Pese a lo cual no duda en afirmar que Radio2 ha sido un referente como radio clásica a nivel internacional y que, en general, “no tiene que ver nada nuestra situación con la que hay en Alemania, Francia o Inglaterra, pero es una situación ya civilizada”. La situación de la música en España está directamente relacionada, según el entrevistado, con la enseñanza.

Se declara “pesimista” de cara al futuro de la música clásica y más aún con la última reforma que se hizo en la enseñanza: “no tengo buenas vibraciones para el futuro”. Advierte de los peligros de internet, que tiene una “potencialidad infinita”, pero que tiene un “peligro terrible”. Aboga por “guiar los valores” en la audición “para educar el gusto musical” como único camino para que los jóvenes escuchen música clásica: “a nadie se le va a ocurrir ver La Traviata, si no hay una conducción de valores”. Indica cómo se ha pasado de ser un ritual la asistencia al concierto del domingo a ser un “sacrificio”. De cómo se maneje el cambio acontecido con la introducción de las nuevas tecnologías dependerá el futuro de la música clásica.

7.19.- Análisis categorial de la entrevista E 19

La entrevista E 19 tuvo una duración de treinta y nueve minutos y treinta y tres segundos y se desarrolló en una cafetería madrileña en junio de 2010. El entrevistado E 19 nació en 1938, por lo que tenía 72 años en el momento de la entrevista. Su principal actividad profesional ha sido como pianista concertista y, más adelante, como pianista repertorista en un centro superior de enseñanza en Madrid. En la actualidad está jubilado, aunque continúa con su labor docente en privado como repertorista y esporádicamente también ofrece algún recital.

Su iniciación en el mundo musical fue facilitada por su ambiente familiar, ya que su madre era pianista y profesora de piano. Además del ambiente musical familiar, el entrevistado también señala la existencia de ciertas “facultades” naturales, pues en su primer acercamiento al piano tocaba sin que nadie le hubiese enseñando, “jugando”. Sus primeras clases las recibió de su madre. Más adelante, inició sus estudios formales en el conservatorio y posteriormente completó su formación en París gracias a una beca.

En cuanto a la valoración de la situación de la música clásica en España, el entrevistado considera que “la música ha estado muy abandonada” y que actualmente “está algo mejor”, “no está mal pero podía estar mejor”; en comparación con tiempos anteriores considera que “España va mucho mejor”. Entiende que la música clásica “está poco valorada”. Para entender el valor social de la música clásica en la sociedad española, el entrevistado compara lo que cobra por concierto un músico de clásica y un músico de moderno. Estima que la “gente moderna que gana millones, oye, y un pianista... no gana una quinta parte. Entonces me parece mal” y, en otro momento, “pero veo que la gente se ha desorbitado” en los salarios que perciben por sus conciertos, cosa que “no me parece muy de recibo”. En su opinión, no “creo que esté a la altura” un músico moderno respecto a uno de clásica, puesto que, “con todos mis respetos”, no es lo mismo la música clásica que la música pop, con sus palabras “cantar un tango no es tocar una sonata de Beethoven”. En el desarrollo de esta idea también señala que el esfuerzo y los estudios que dedica un músico de clásica a su formación es mucho mayor que uno de música moderna, y vuelve a recalcar “no despreciando a nadie, ¿eh?”.

También indica que a los conciertos de música clásica de alto nivel asiste mucho menos público que a un concierto de música moderna o fútbol, a pesar del elevado precio de las entradas de éstos eventos: “en cambio vienen otros artistas de música moderna,... y es que no puedes entrar, no te digo de futbol, con todos mis respetos,... y pagar un cifra, que por un gran pianista a lo mejor no pagas”. La “poca valoración” de la música clásica en España no sólo se refleja comparando la situación de la música clásica con la moderna; también se puede observar con respecto a la valoración de los artistas de música clásica en España. A lo largo de la entrevista nombra en varias ocasiones cómo “hay gente en España eminentísima que se le ha tenido olvidada”. Según él, son muchos los nombres de pianistas españoles que han caído “en el olvido”; algunos de los que nombra son Antonio Luca Moreno, José Cubiles, José Tragó, Joaquín Parra, Leopoldo Querol, Gonzalo Soriano, José Iturbi, etc. y aún añade que “hay otros pianistas, que nadie se acuerda”. Achaca que no se recuerden a dichos artistas a la falta de recursos tecnológicos, como la grabación, durante el desarrollo de la carrera de estos músicos: “claro, como no había grabaciones y cosas, entonces, ¡ah! no serían para tanto”.

Respecto a los cambios que han tenido lugar en España tras el final de la dictadura franquista señala “que ha habido poco cambio”. Para él, la gran diferencia ha sido la democratización de la música clásica, que se “ha extendido más al pueblo,... a la gente normal”, de manera que ahora hay más gente que estudia música. Sirva como ejemplo de la extensión y normalización del estudio de la música el incremento general de intérpretes. Según el entrevistado, antes ya existían buenos pianistas, pero “ahora no son doscientos son tres mil”. En palabras del entrevistado, ahora “estudia más gente música, antes, la música era para gente especial”, o era gente que “estudiaba muchísimo, o gente que valía”, o era gente que tenía “muchísimo dinero”. La música anteriormente estaba reservada para la “aristocracia” o para “los chicos y chicas que eran fuera de serie”. Por una parte, la música –tocar el piano, concretamente- formaba parte de la educación de las “señoritas de su tiempo”; pero que a “un chico normal” no se le “hubiese ocurrido estudiar piano, no, además no estaba bien visto”.

Otro cambio en relación con el aumento de personas que estudian música, es que en la actualidad también han aumentado el número de

conservatorios, “ahora tienes... cientos” y no sólo en las ciudades, como sucedía anteriormente. El entrevistado indica que en el pasado “en los pueblos vamos, no se sabía lo que era un conservatorio”. Además, ya no existe la escasez de medios de la que habla el entrevistado en la época en la que él se formó: “aquí en Madrid cuando yo estudiaba, en pocas casas había piano”. Actualmente hay otras posibilidades (alquileres, salas de estudio, salas de ensayo, bibliotecas, conservatorios etc.) que permiten un mayor y mejor acceso a los medios musicales. En general considera que fueron unos “tiempos muy malos para la música”, y como muestra señala que no existía la ópera: “de entrada no había ópera. El teatro de la ópera está de hace cuatro días”. Se refiere a Madrid y al Teatro Real, puesto que en Barcelona sí que existía una tradición operística que no fue interrumpida durante el periodo franquista. A pesar de lo cual, el entrevistado no duda al afirmar que “ha evolucionado poco la música para mí”, contemplando la música de hoy en perspectiva histórica.

El otro asunto que centra buena parte de la entrevista es la comparación entre la música clásica en España y en otros países. El entrevistado defiende que en otros países “la música está más alta”, es decir, que goza de mejor consideración social. Por ejemplo, en otros países “la gente se mata” por asistir a conciertos de grandes artistas de música clásica mientras que en España “el auditorio estaba medio vacío”. Ya se ha referido anteriormente a cómo se quejaba el entrevistado durante la conversación de lo poco que cobran los músicos clásicos en España y al respecto decía que “en el extranjero no suele pasar eso, ¿eh?... el clásico está muy, muy muy querido”. Otro de los factores por los que estima que la música clásica está más valorada en el extranjero es que en otros países, la música está integrada en la educación, tanto en la universidad como en las enseñanzas medias.

Pues yo pienso así que la música, extranjera digamos está más, subida de tono. De entrada en muchos sitios está en la universidad y todo. Y aquí no acaba de entrar, no sé por qué. Y está en clase, en la enseñanza media, pero nada ¿por qué no está a la altura de un arquitecto, a la altura de un médico? ¿Por qué? ¿Es que son más o qué? ¿Por qué?, han estudiado mucho de medicina o de arquitectura,

La situación de la música clásica en España.

pero el músico estudia mucho de música, y de solfeo y de armonía y de composición.

No sólo falta la integración de la música en la educación, sino que además esto repercute en la posterior valoración social de la música como profesión: “el músico es un bohemio, es un raro” La música como ocupación se sigue considerando como algo excéntrico y no tiene prestigio social.

Equipara la situación de la música clásica con la del ballet, en la que los profesionales de ambas disciplinas sufren el exilio profesional por la falta de trabajo en su país de origen. Esta falta de valoración profesional no existe en otros países, según el entrevistado:

Aquí ha habido bailarines que, bueno, no lo digo yo, lo dice la prensa, se han tenido que ir a París, a Londres, porque aquí, el ballet clásico no está aceptado, no sé por qué, cosa que no pasa fuera.

Además de los bailarines, nombra diferentes músicos (la mayoría pianistas como Alicia de Larrocha, Rosa Sabater o José Iturbi, entre otros) que tuvieron que “marchar fuera, porque aquí no se le hacía mucho caso”.

A pesar de todo lo expuesto, el entrevistado reivindica la inclusión de nuestro país en Europa y censura la consideración que se tenía anteriormente de que España era la “selva”. Argumenta que “España siempre ha sido tan Europa como nadie, bueno, tenemos grandes músicos, hay músicos españoles”. En su exposición prosigue con la idea de que “hay grandes músicos de altura impresionante” que se conocían en Rusia pero no a nivel nacional. En contraste, el entrevistado señala cómo “en Rusia la música está muy revalorizada”. De su experiencia infiere cómo la música está más integrada socialmente y pone como ejemplo a unos camareros o cómo hasta “un albañil tenía su piano”. Pero no sólo pone a Rusia como ejemplo: “en China... todo el mundo tiene un piano”. Y como arquetipo de la música clásica propone a Alemania: “casi se lleva la pauta”, aunque no de forma exclusiva y también menciona como ejemplos de países con cultura musical a seguir a Austria, Hungría y los países del Este de Europa. En la actualidad, sopesa que en España “la música sigue ahí, un poco Cenicienta”.

7.20.- Análisis categorial de la entrevista E 20

La entrevista E 20 tuvo una duración de una hora dos minutos y treinta y nueve segundos y se desarrolló en el Café Gijón en junio de 2010. El entrevistado E 20 nació en 1942; por lo tanto, en el momento de la entrevista tenía 68 años y continuaba en activo. Sus actividades profesionales han sido diversas, siendo escritor, crítico y director de radio, entre otras.

En la entrevista principalmente se desarrolla la idea de los cambios que han tenido lugar en España en la música clásica durante los últimos años. Su consideración sobre de la situación de la música clásica en España es que “el nivel de la música ha mejorado, ha subido mucho”. En comparación a la situación que se vivía durante los años cincuenta y sesenta “hemos avanzado mucho” y se ha producido un gran incremento en la cantidad (el entrevistado se refiere a más conciertos, más infraestructuras, más orquestas, más iniciativas musicales,...). Este incremento en la cantidad tiene que ver con el aumento de los medios de comunicación, que revierte en el aumento de la cultura musical. Según dice, “existe más, existe más, no porque se haya estudiado mucha más música sino porque los medios son mayores”. Uno de los grandes problemas que existía en su juventud (años sesenta) con la música clásica es la escasez puesto que “había muy poco... había muy pocos” conciertos. A esta carestía se suman las pocas infraestructuras dedicadas a la música, siendo que muchos conciertos tenían lugar en lugares dedicados a otros fines (ejemplo: cines, Instituto Nacional de Previsión,...) o infrautilizados (ejemplo: Teatro Real). La falta de infraestructuras dedicadas a la música se solucionó con el cambio político que tuvo lugar tras la transición con la incorporación del gobierno socialista en 1982, a través de un “plan bien diseñado cuando ganó el PSOE”. En la elaboración de dicho plan participó el propio entrevistado y se trató de que “cada autonomía tuviera una orquesta”. El problema que apareció después fue “con qué rellenar” las recién creadas infraestructuras porque en España no existían músicos suficientes para formar una orquesta en cada autonomía. De manera que la solución que se buscó fue importar músicos, “traerse músicos

de fuera, del Este”. En la actualidad los músicos españoles van tomando paulatinamente mayor presencia en las orquestas españolas: “la mayor parte son extranjeros, porque, algo se ha avanzado porque ahora hay bastantes más músicos españoles”. En cuanto a las infraestructuras apunta por último al desuso de algunas de ellas. Este desuso está directamente relacionado con la programación que se realiza y, por tanto, con los programadores.

El entrevistado indica que existe una deficiencia de programación musical en España puesto que los programadores “no han sido gente conocedora, no han sido músicos, han sido administradores, o peor, agentes”. Lo cual no impide, sin embargo, que se haya “mejorado en la programación de las orquestas”. A finales de los años cincuenta, la programación en España estaba muy ligada al tipo de público que acudía a los conciertos y que es calificado por el entrevistado como “muy carca”, muy tradicional, que “no admitía nada nuevo, nunca”. Ahora las programaciones han mejorado teniendo más sentido y siendo más didácticas (pone como ejemplo la Orquesta de la Comunidad de Madrid). Destaca que las programaciones “se han abierto” y que se “estrenan obras nuevas”.

Siguiendo con los cambios que ha experimentado el panorama de la música clásica en España el entrevistado advierte una mejora tanto en la cantidad de conciertos (“casi todos los días tienes algo, incluso dos o tres cosas”), como en la calidad de los mismos (“ejecución” y “montajes” de las orquestas). Y es que también ha mejorado el nivel de las orquestas españolas alcanzando un “nivel interesante” incluso las orquestas autonómicas. El entrevistado señala que se ha producido una renovación en la plantilla de las orquestas más veteranas, poniendo como ejemplo el caso de la orquesta de RTVE. Como otras mejoras reseñables señala el avance en la música de cámara y en la ópera. En la música de cámara, el entrevistado considera que “se ha avanzado mucho aquí en España, en Madrid concretamente en música de cámara. Que antes había muy poca y ahora hay bastante”. Respecta a la ópera es de la opinión de que “la ópera, comparándolo con hace treinta años, pues ha mejorado en provincias”. El entrevistado elogia el buen funcionamiento de la ópera en Pamplona, Bilbao, Coruña, Sevilla y Málaga; así como el desaprovechamiento del auditorio de Zaragoza. El Liceu de Barcelona sería

una excepción siendo tradicionalmente un “foco cultural” muy importante durante todo el siglo XX.

A pesar de las evidentes mejoras que han tenido lugar continúan existiendo problemas, como observa el entrevistado. La falta de salidas profesionales para la música es uno de ellos, “porque seguía habiendo además un salto, una diferencia, un vacío entre lo que es la educación y la enseñanza musical y lo que es, la puesta en práctica”. Además de este problema señala la falta de interés y cultura musical por parte de los intelectuales españoles, de los cuales dice que “no saben” de música y “pasan” de ella. Los propios intelectuales se consideran a sí mismos “analfabetos en ese terreno”, lo que sitúa a la música en peor lugar que otras disciplinas artísticas.

Aquí evidentemente, aunque se lee relativamente poco, las letras y las artes plásticas, yo creo que nos llevan ventaja, y lo que no acabo de entender es que los artistas, plásticos por ejemplo, los arquitectos normalmente, no estén más conectados con la música, o sea, los intelectuales también de otro tipo, ensayistas o escritores, normalmente pasan de la música clásica y se consideran analfabetos en ese terreno. Y eso es triste y un poco incomprensible.

Otro de los problemas no resueltos que preocupa el entrevistado es la educación musical. En este punto en concreto dice que “vamos a remolque y a trasmano y muy por detrás de otros países”. Es un argumento que se repite en diferentes momentos; en otra ocasión comenta que “seguimos cojeando” en la enseñanza musical, que “no acaba de organizarse bien del todo, la enseñanza en los conservatorios”. Este sería uno de los factores que explica por qué era y sigue siendo necesario continuar la formación musical en el extranjero, por la carencia en la formación musical en España: “todavía mucha gente se tiene que ir fuera” a estudiar. El abandono de la enseñanza musical a lo largo de los años de formación es valorado como algo negativo por parte del entrevistado. La importancia que concede a la educación musical es fundamental “porque es la base de que luego haya buenos músicos”. En esta línea, reitera en diferentes ocasiones que “sigue fallando la piedra básica de la educación” y que dicho error tiene relación directa con la falta de una legislación de la enseñanza

musical: “además, no termina de haber una ley, firme y unívoca que atienda a todo”.

A pesar de esta valoración de la situación de la educación musical en España, aprecia muy positivamente la tradición española en la enseñanza del canto desde el siglo XIX. Realiza una retrospectiva de la historia de la especialidad y destaca a personajes como los García⁹⁴, padre e hijo, Lola Rodríguez de Aragón y Ana Luisa Chova. Esta tradición puede explicar la continua exportación de voces españolas, que incluso en los años sesenta y setenta, en los que España “no fue protagonista de nada”, seguía exportando voces. El entrevistado incluso sitúa a España como “referente internacional” en el canto, por lo que llega “gente de fuera” a estudiar (principalmente a un determinado centro privado).

Esta tradición vocal puede explicar también la persistencia durante el siglo XX del populismo del género lírico de la zarzuela. El entrevistado señala que “la zarzuela y en general, el género lírico estaba mejor” en los años sesenta, persistiendo como el “género más popular”. Existían “compañías ambulantes” de zarzuelas que recorrían la península, además del Teatro de la Zarzuela, que era el teatro estable donde se estrenaban las nuevas zarzuelas y tenía lugar la temporada de zarzuela.

Empero el populismo de la zarzuela el entrevistado subraya que la música clásica es todavía “minoritaria” y que la “música que se lleva es la de consumo (...) aquí hay todavía demasiada diferencia entre la música pop y rock, la gente que va a eso, y la gente que va a las cosas más serias, que es mucho menos, y además no compaginan normalmente”. El público de la música clásica es “muy rutinario y muy de abono”, de manera que muchos conciertos extraordinarios de gran calidad no se llenan. Apunta a la existencia de un “público de base que abastece a casi todo”. El entrevistado vincula la

⁹⁴ Los García fueron una saga familiar muy reconocida y de gran prestigio, principalmente por la figura de Manuel García, que destacó como cantante y profesor de canto, inventor del laringoscopio y autor de un manual de canto que todavía a día de hoy permanece vigente. Sus hermanas también fueron reconocidas internacionalmente como cantantes: María Malibran (1808-1836) y Pauline Viardot-García (1821-1910). Lola Rodríguez de Aragón fue la creadora e impulsora de la Escuela Superior de Canto de Madrid y Ana Luisa Chova es una de las profesoras de canto más reconocidas y prestigiosas que existen actualmente en España, siendo la profesora de sopranos como Isabel Rey.

asistencia a conciertos al precio de las entradas, por lo que explica que “hay gente que no va porque todavía sigue siendo caro”. Por este motivo estima tan positivamente la ampliación de público del Teatro Real en base al abaratamiento de las entradas, que permite que haya cada vez más jóvenes. La ópera es uno de los géneros más populares de la música clásica y además “es un género que a las capas altas, desde el punto de vista social, le interesa más allá de lo que vayan a ver o a oír”. Este interés es social, no musical, pero no impide que de forma indirecta vaya calando en la cultura de los asistentes.

Mucha gente va como un mueble, sin saber qué va a oír. Pero también es verdad que esa gente que va como un mueble, mucha de ella, de oír y de ver, pues va quedándose con cosas, y va interesándose.

La proliferación de público en la ópera o la música sinfónica contrasta, sin embargo, con la todavía más minoritaria asistencia de la música de cámara o el lied.

En la composición del público de la música clásica ha tenido una influencia relevante la introducción de las novedades tecnológicas. El medio más destacado por parte del entrevistado es la radio musical como medio de “difusión” y “conocimiento”. También habla del gramófono como predecesor modesto de la radio. Todos los medios de reproducción musical (los cd, los dvd e incluso internet –señala los métodos online de estudio musical-) han cobrado una importancia fundamental en el panorama musical, superando la oferta a la demanda: “hay más oferta que demanda, pero como hay mucha más oferta hay también más demanda que antes”. Con la televisión se introduce “un instrumento muy útil para dar a conocer cosas nuevas o distintas”. La televisión y la orquesta de RTVE (Radio Televisión Española) son entes autónomos, a diferencia de otros países en los que “la orquesta depende de la radio y de la televisión”. El hecho de ser un ente autónomo incide en la programación de la orquesta, puesto que es la orquesta la que elabora su propia programación, y no la radio o la televisión las que programan. En su defensa de la radio como un importante creador de afición musical, menciona el hecho de que Felipe González quiso “suprimir” la radio porque “le salía más barato regalar a cada español un equipo de música, que costear una radio”.

Cabe destacar el papel que el entrevistado da a la fundación “Ibermúsica” en la difusión de la música clásica, de la mano de su director, el señor Aijón, que, a pesar de ser “muy elitista”, ha contribuido a la evolución y al conocimiento musical de este país. El entrevistado también menciona la Residencia de Estudiantes de Madrid, que ha colaborado en la “recuperación del espíritu de este país” que se desprendía a través de “la Institución de Libre de Enseñanza”.

El avance musical que ha experimentado España en las últimas décadas dista mucho, sin embargo, de la situación de otros países: “nos hemos equiparado en ciertos aspectos pero todavía estamos lejos de otros países”. En cuanto a la asistencia a eventos musicales piensa que “no haya tanta afluencia, ni respuesta a esa oferta como en otros sitios”. Una vez más establece la diferencia primordial en la educación musical y en la “importancia de conocer desde joven” la música clásica. Respecto a la comparación de la realidad de la enseñanza musical opina que “no hay una categoría similar a la que puede haber en otros países” y que otros países nos llevan “años de ventaja en sistemas educativos”. Pero no sólo es responsabilidad de la enseñanza reglada, sino también de la formación dentro del ámbito familiar. En España, a diferencia de los países centroeuropeos, no existe la tradición de la música en familia, que es un caldo de cultivo para el desarrollo de la cultura musical.

Aquí, algo que no se hace más que en contadas ocasiones es la música en familia. Que es algo tradicional en Centroeuropa, o sea, gente que ha estudiado, familias que han estudiado música y que luego tocan, se reúnen a tocar. ... en una casa donde se toquen cuartetos de Mozart, los domingos o los sábados o que de vez en cuando, se reúnan y vengan amigos o vecinos a tocar también o a escuchar, claro, eso que tienes la música, que la has mamado desde chico.

Cabe destacar el papel que otorga al cambio político que experimentó España con el fin de la dictadura. En el recorrido histórico que hace del siglo XX establece que “aquí se hizo la oscuridad, en el mundo de la música”, aludiendo a la desaparición de la España de 1900 (habla de la España impregnada de las corrientes europeas, tras la “crisis vienesa”, el “espíritu

Capítulo III. Análisis.
Análisis Cualitativo.

francés”, “las consecuencias del impresionismo y del anti impresionismo del grupo de los seis”) junto con el exilio de gran parte de los intelectuales españoles, con la llegada de la guerra civil y la posterior dictadura. Destaca que el arte está unido a la libertad, por lo que durante la dictadura no existía el arte, “no había presupuestos ni creatividad”. Durante el periodo dictatorial la producción musical es escasa.

Seguíamos contentándonos aquí con el casticismo o neocasticismo de Rodrigo y los nacionalismos facilones de Muñoz Molleda y compañía hasta que, bueno, vinieron los llamados del 57, los Luis de Pablo y Cristóbal Halffter y Bernaola y empezaron a sacar la cabeza al exterior y bueno, por ahí una vía de escape de la música española y al tiempo una vía de intercambio. Pero hasta, muy bien entrados los años sesenta o setenta.

La muerte de Franco y el gobierno de Suárez produjeron, según el entrevistado, “una apertura”: desapareció la censura, lo que supuso un “cambio tan grande” al poder decidir democráticamente a los representantes políticos; asimismo se inició un acercamiento mayor a Europa, que llevó a un “impulso general de todo”. A pesar de los cambios, el entrevistado vuelve a aludir a la escasez musical existente en el periodo pre-democrático y los problemas derivados de ello.

La música, como todas las demás cosas, revivió también con el problema de que aquí no había una base. Y por tanto, aunque se hicieron muchas cosas, pues no había suficientes materiales para formar todo.

DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Dos ilustres personalidades diciendo al mismo tiempo lo contrario.
*Steinbeck no sería nada sin los cañones americanos. Y meto en el mismo saco a Dos
Passos y a Hemingway. Si hubiesen nacido en Paraguay o en Turquía ¿quién los
leería? Es la potencia de un país la que decide sobre quién es un buen escritor y quién
no. Galdós es a menudo tan bueno como Dostoievski. Pero ¿quién lo conoce fuera de
España?*

*Cualquier pueblo puede conquistar la hegemonía en arte. Parecería que esto no
depende de la superioridad económica o militar... Parece pues que en este campo
solo importa una fuerza para imponerse internacionalmente: la fuerza del genio, la
fuerza del pensamiento, el arte de saber expresar algo.*

*(Respectivamente, Luis Buñuel, "Mi último suspiro" y Arnold Schönberg, "Música
nacional")*

En "*Luis de Pablo. Ayer y hoy*" de J. L. García del Busto (2009).

8.- Discusión de los resultados

Los resultados que se proceden a exponer a continuación están basados en los análisis categoriales de las veinte entrevistas realizadas y complementados con los análisis bibliográficos y cuantitativos presentados en sus correspondientes apartados. Éstos están agrupados en bloques temáticos que surgieron tras analizar y categorizar las entrevistas (ver Tabla 13: *Relación de categorías extraídas de las entrevistas*, pág. 122-123).

La educación es uno de los temas más destacados por todos y cada uno de los entrevistados. Dentro de la teoría de cambio social de Inglehart, la socialización es fundamental para la adopción de los nuevos valores postmaterialistas, sobre todo, durante la adolescencia. Hay quien le otorga más o menos importancia, pero está presente en todas las entrevistas, excepto en E 3, que habla de formación pero en relación al género, no como una preocupación en sí misma.

En general en las entrevistas existe la consideración de que la educación es un factor básico que explica la situación actual de la música clásica en España. Considerados de forma individual y según su propia experiencia, hay entrevistados que valoran positivamente la formación musical que ellos mismos recibieron (entrevistados como E 7 y E 18 aprecian que su

educación fue mejor que la actual). A pesar de lo cual existe la creencia generalizada de la mejora en la educación musical en España. Los entrevistados consideran que ha existido un cambio en la educación (E 6, E 8, E 16 y E 18) que en algunos casos se entiende como un cambio de paradigma (E 13 y E 16) y en otros simplemente como la introducción de innovaciones pedagógicas (E 13, E 14 y E 16). La descentralización de la educación ha permitido que la música llegue a lugares donde antes “*no existía nada*” y era imposible formarse musicalmente. Esta descentralización ha sido posible gracias a la creación de conservatorios en todas las provincias españolas⁹⁵. Así, se ha producido un aumento en la oferta de centros musicales (E 16). La necesidad de emigrar, que antes se imponía de manera obligatoria (E 2, E 3, E 6, E 9, E 11, E 12, E 13, E 15, E 16, E 17, E 19 y E 20) ahora deja de ser tan necesario según E 16. En la actualidad, la inmigración depende más del tipo de especialidad que se estudie y de las expectativas profesionales al respecto. Por ejemplo, la escuela de viento española es reconocida a nivel mundial y muchos de los músicos de prestigiosas orquestas internacionales son españoles formados en España, si bien cabe apuntar que la bolsa de trabajo en España es muy inferior a la de otros países; por este motivo se impone salir de España en busca de salidas profesionales. Otros entrevistados siguen considerando la emigración obligatoria para la formación musical (E 20). El entrevistado E 20 también indica que esta emigración formativa revierte a su vuelta en un enriquecimiento del panorama musical, contribuyendo a la elevación del nivel musical.

Otra de las preocupaciones con respecto a la educación es la falta de una ley integral que regule las enseñanzas musicales. A la falta de legislación se le suma la aplicación defectiva de la ley que se produce en los centros. A este respecto, los entrevistados E 4, E 8, E 11, E 16 y E 20 señalan que falta una visión de conjunto del fenómeno de la enseñanza musical que articule sus diferentes niveles, desde el elemental hasta el superior. Esta integración

⁹⁵ Según los datos recogidos por el “Registro Estatal de Centros Docentes No Universitarios (RCD)” (consultado en agosto de 2013 en: <https://www.educacion.gob.es/centros/selectaut.do?jsessionid=137745EDB018B16A79FED772C301E7AD>) del Ministerio de Educación, en Galicia existen 36 conservatorios, en Asturias 7, en Cantabria 3, en Euskadi 10, en Navarra hay 3 conservatorios, en Aragón 10, en Cataluña 21, en La Rioja 3, en Castilla y León 20, en Madrid 17, en Extremadura 7, en Castilla La Mancha 12, en Valencia 59, en Murcia 10, en Baleares 5, en Andalucía 83, en Canarias 5 y en Ceuta y Melilla 1, respectivamente.

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

debería efectuarse según E 4 y E 15 también con la educación obligatoria para hacer compatibles la formación profesional musical y la enseñanza obligatoria, resolviendo las incompatibilidades actuales. Pero no sólo hay una falta de integración de los diferentes niveles, sino que además quedan rémoras de las diferentes remodelaciones, como es la existencia de conservatorios elementales que deberían haber desaparecido con la introducción de la LOGSE (E 16 y E 13) y que se solapan con las escuelas de música. La incorporación de las sucesivas reformas legislativas en la educación es una fuente generadora de problemas (E 5, E 7, E 8, E 11, E 12, E 13 y E 14) que suele conllevar una aplicación defectiva (E 16 y E 18) de la normativa. Los conservatorios arrastran la falta de innovación y renovación, siguiendo anclados en el pasado (E 4, E 5, E 12, E 13, E 15, E 16 y E 20). No se ha integrado en su oferta educativa otro tipo de música que no sea la música clásica (como, por ejemplo, la música moderna); ni siquiera se integran las nuevas corrientes de música contemporánea clásica. En algunos conservatorios se ha introducido la especialidad de jazz y flamenco en sus planes de estudios, pero son los menos. La presencia de la música popular y de la folclórica (muchas veces ligadas a tradiciones folclóricas regionales) es una práctica habitual en las escuelas de música (E 13 y E 14). Pero, en general, se sigue formando a los músicos como cuando los propios entrevistados se formaron, aumentando la brecha que separa a los músicos profesionales que salen del conservatorio del mundo laboral (E 4, E 5, E 8, E 11, E 17, E 18 y E 20), lo que agrava la falta de salidas profesionales para los músicos. La formación que se recibe en los conservatorios no está orientada al mercado profesional. Actualmente, las innovaciones pedagógicas siguen entrando con cuentagotas en los conservatorios. No así en las escuelas de música, que han incorporado mejor los cambios en el sistema pedagógico. Las escuelas de música (E 4, E 7, E 8, E 13 y E 14) han sido una de las herramientas democratizadoras de la educación musical más efectivas (E 13 y E 16) que han permitido atender la demanda de la educación musical sin necesidad de pasar por la profesionalización de los conservatorios, ampliando así las oportunidades musicales (E 6 y E 14).

A los problemas administrativos (E 13 y E 16) y burocráticos se suman los legislativos (E 20), destacando el vacío legal que ha quedado en la

legislación de las escuelas municipales (E 13). Algunos entrevistados apuntan a la falta de preparación de los docentes (E 5, E 7, E 11 y E 16) como explicación de muchos de los problemas de los conservatorios. Esta falta de formación de los docentes es muy evidente en la formación musical recibida en magisterio musical (E 12, E 13, E 14 y E 16), que no llega a unos mínimos razonables en la formación estrictamente musical. Así, se produce una división entre la formación procedente del conservatorio y la que se imparte en magisterio musical en las universidades, produciendo una formación parcial e incompleta en el profesorado musical. Por otro lado, E 6, como docente de un centro superior, se queja de la excesiva burocratización. Todo lo cual lleva a la deficiencia de la calidad de la enseñanza musical (E 20).

Además, los entrevistados E 1, E 4 y E 10 advierten del menosprecio a la excelencia y de la extendida costumbre de igualar “siempre por lo bajo”, con la consabida pérdida de nivel que esta práctica conlleva. Por su parte, E 5 y E 11 abogan por defender la calidad frente a la cantidad, confrontando la democratización de la enseñanza cultural con la baja de los estándares de calidad. Los tres entrevistados E 1, E 4 y E 10 reivindican la excelencia como algo deseable que favorecerá el crecimiento del nivel cultural en España.

El problema principal lo centran en la omisión de la música dentro de la enseñanza general y en la falta de una formación musical adecuada del niño (E 1, E 4, E 5, E 7, E 9, E 11, E 13, E 20). Esta omisión también se extiende al periodo de la adolescencia, en el que se multiplican los abandonos de la enseñanza musical, y que es una etapa fundamental para la adquisición de valores postmaterialistas, como el valor estético por la música. Ambos aspectos, la no inclusión de la música en la enseñanza general y el abandono de las enseñanzas musicales en la adolescencia, dificulta enormemente el establecimiento de la música clásica como un valor estético postmoderno dentro de la sociedad. De la misma manera que se estudian otras materias, la música debería ser estudiada en la educación obligatoria para ser introducida dentro de la cultura general de la sociedad. Así, se crearía la posibilidad de la formación de grupos de base (coros, pequeñas agrupaciones instrumentales, bandas, orquestas...- todos ellos dentro de los colegios, por ejemplo) con intereses musicales.

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

La introducción de la música en las enseñanzas generales se hizo con la Ley General de Educación de 1970. Las sucesivas reformas posteriores han ido recortando horas a la asignatura de música. En sentido contrario cabe destacar el avance que supuso para las enseñanzas musicales la aprobación de la “LOE” o “Ley Orgánica de Educación” en 2006 durante el gobierno socialista, al integrar las enseñanzas artísticas en el grado superior de las enseñanzas, posibilitando además su ingreso dentro del EEES (Espacio Europeo de Enseñanza Superior) a través del Plan Bolonia. En la línea de recortes se presenta el proyecto de la “Ley Orgánica de Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE)” o “Ley Wert” promovida por el Partido Popular. Esta ley abre la posibilidad de terminar los estudios obligatorios sin cursar ninguna asignatura de música debido a su nueva clasificación como asignatura optativa. Ya los entrevistados señalaban que la música se encuentra “proscrita” de la educación básica (E 1, E 12, E 14), de manera que aunque han existido conatos de mejora, la música continúa al margen de la cultura. Los entrevistados consideran que en la sociedad española la música es, en palabras de E 6, “el patito feo de la cultura” (E 6, E 11, E 13, E 16). De hecho, apuntan a una escisión de la música con respecto a las humanidades (E 1, E 4, E 10, E 18, E 20). Como dice E 18, “la música no cuenta en esta sociedad”. Se produce un agravio comparativo con otras artes; sirva como ejemplo la clase intelectual española, que no sabe de música (E 1, E 8, E 9, E 10 y E 20); “normalmente pasan de la música clásica y se consideran analfabetos en ese terreno. Y eso es triste y un poco incomprensible.” (E 20). E 10 lo explica precisamente por el déficit en la formación musical: “nuestros intelectuales carecen de formación musical”. Fouce (2008) también subraya en su artículo sobre la música popular y los intelectuales frente a la transición democrática española que los intelectuales consideraban la cultura letrada la cultura con mayúsculas, sin reparar en la música. En esta idea insisten otros autores como Marco (1989) o Barber (1993). Pero como la falta de formación musical procede de la infancia, no afecta exclusivamente a la clase intelectual, sino a toda la población. Los entrevistados destacan también la falta de cultura musical de la clase política (E 4, E 6, E 13, E 16, E 18, E 20), mostrando un absoluto desinterés por la música (E 1, E 4, E 6, E 18), lo que explica la irrelevancia de la música en la agenda política, su precaria adjudicación

presupuestaria (E 5, E 6, E 8) o la posibilidad de cualquier tipo de reforma (educativa, laboral, etc.).

Otro hecho más que corrobora la posición marginal de la música dentro de la sociedad española es su dedicación presupuestaria (E 8, E 10, E 11, E 12, E 13, E 18, E 20) pues, como señalan los entrevistados, “la música es cara, la música necesita dinero” (E 18). Esta necesidad de inversión se aplica al conjunto de la música, pero destaca en la dotación de centros y la realización de eventos musicales (por ejemplo, la ópera). Precisamente en la dotación de centros se ha mejorado mucho con la llegada de la democracia (E 16) y en comparación a la situación que los entrevistados vivieron en su etapa formativa. Esta mejora se encuadra dentro de la teoría de cambio social de Inglehart (1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006), pues el aumento de la seguridad física y, sobre todo, de la seguridad económica, junto con la paulatina acumulación de riqueza, posibilitaron, dentro de la etapa democrática, las reformas en el ámbito cultural y especialmente en el musical.

Esta precaria situación de la música dentro de la cultura está directamente relacionada con la falta de tradición musical de la sociedad española, a la que aducen los entrevistados (E 1, E 4, E 6, E 10, E 11, E 13, E 18, E 20). Incluso se llega a decir que España es un pueblo “anti-musical” (E 4, E 9), que no tiene oído (“son sordos”; E 18), ni formación musical. El cultivo del arte visual monopoliza el campo artístico en la sociedad española en detrimento del cultivo de la música (E 4, E 11, E 15, E 16, E 18, E 19, E 20). El entrevistado E 10 señala, sin embargo, que esto se extiende a todos los ámbitos artísticos y que se debe a la falta de desarrollo de la sensibilidad en la sociedad española (también E 15); de la misma opinión es E 4, quien apunta a una carencia en el cultivo de la sensibilidad en España. Se une, además, la imposición del arte visual sobre el musical, de hecho tanto los entrevistados E 16, E 18 como E 20 advierten del agravio comparativo de la música respecto a otras artes. El entrevistado E 18 lo apunta con respecto a la exportación de arte español; señala que nunca se exporta música. El entrevistado E 16 observa que la gente ve más cultura en otras artes que en la música. Y el entrevistado E 20 señala que “las letras y las artes plásticas, yo creo que nos llevan ventaja” y están más integradas dentro de la sociedad española que la música. Este agravio comparativo con otras artes también lo señala Marco (1989), quien

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

además advierte que la música no es cultura en España. En resumen el 70% de los entrevistados afirman que no existe la cultura musical en España (E 1, E 2, E 3, E 6, E 8, E 10, E 12, E 14, E 15, E 16, E 17, E 18, E 19 y E 20).

Existe un experimento que ratifica esta falta de cultura musical llevado a cabo por el periódico estadounidense “The Washington Post”⁹⁶ y, más concretamente, por su redactor Gene Weingarten, quien quiso comprobar si la gente está preparada para reconocer la belleza (EFE, 2007, abril 10). Para averiguarlo contó con la colaboración de Joshua Bell, reputado violinista de fama internacional, que estuvo tocando durante 43 minutos en la parada de metro de “L’Enfant Place”, epicentro de Washington, en plena hora punta, el 12 de enero de 2007. De las más de mil personas que pasaron por su lado en el metro mientras tocaba, veintisiete personas le dieron dinero, sólo siete se pararon a escuchar y sólo una persona le reconoció. En España, y desde el periódico 20minutos se copió la iniciativa, para lo que contaron con la colaboración de Ara Malikian, violín solista y concertista internacional, que tocó durante 35 minutos en la estación de “Nuevos Ministerios” (Basteiro, 2007). El resultado de ambos experimentos fue similar: prácticamente nadie reconoció a los artistas. Tomando con precaución dicho experimento (contexto, metro, hora punta, etc.) y sin tomar en cuenta el objetivo con el que se realizó (¿tenemos tiempo para la belleza?, ¿la gente está preparada para reconocer la belleza?) se puede considerar como una evidencia de la falta de cultura musical general de la sociedad, ya no sólo por no reconocer a dos figuras de primera fila a nivel internacional, sino por no saber reconocer la calidad en sus interpretaciones (calidad al alcance de muy pocos violinistas en el mundo). Parece que la falta de educación en la escucha (E 4, E 9, E 18) y la sensibilidad (E 4, E 10, E 15) no es exclusiva de España.

A la falta de tradición musical y predominancia de lo visual se añade la escisión entre música clásica y música popular; según E 4, se trata de un divorcio entre lo popular y lo culto que tuvo lugar en el siglo XX. El divorcio entre lo popular y lo culto que señala E 4 ahonda en la consideración de la falta

⁹⁶ Se puede consultar el vídeo del experimento con Joshua Bell tocando en el metro, disponible en youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=TwWbnD5fLqU> . También se puede consultar el experimento en Madrid con Ara Malikian en youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=MhS57wqID7Q>

de tradición musical. Esta falta de tradición musical en España también es señalada por otros entrevistados, pero no afecta a la tradición musical folclórica todavía viva y a la tradición de música popular. De hecho, E 10, por su parte afirma que existe un folclore muy rico, pero que eso no lo considera como cultura: “es cultura pero otra cultura”, afirmación con la que también concuerda E 11. En los años cincuenta, la entrevistada E 12 señalaba la omnipresencia de la música folclórica en la vida cotidiana, también reflejada en la celebración de conciertos folclóricos como única actividad musical, según la entrevistada E 13. Históricamente, los compositores denominados clásicos no han tenido tantas reticencias a la hora de introducir referencias populares y folclóricas en su música- así lo hicieron tanto los compositores de la Generación del 98, como los de la del 27. La aparición de la Generación del 51 supuso una ruptura con el folclore y las anteriores tradiciones compositivas en la búsqueda de un lenguaje propio, como señalan E 10 y E 11. En la base de esta ruptura también se encuentra el afán por aproximarse a las vanguardias musicales europeas de las que España se había mantenido aislada por efecto del ostracismo del régimen dictatorial. Así se produce lo que Marco (1989) llama un continuo “tejer y destejer” en la tradición compositiva española, lo que impide su continuidad. Esta tendencia a separar lo culto y lo popular persiste en la actualidad y se acrecienta por un mercado de consumo que se alimenta de las escisiones y multiplicación de géneros musicales.

Los entrevistados señalan que, a diferencia de la música pop u otros géneros de la música llamada popular, la música clásica implica además un esfuerzo de escucha (E 4 y E 8). Es por ello que los entrevistados abogan por la creación de un hábito de escucha en la sociedad (E 4, E 9, E 18). El entrevistado E 16 advierte que la consideración general entre la población es que la música clásica es “rancia”, excepto entre los profesionales dedicados a ella. Esta consideración está relacionada con el anquilosamiento que también se observa en la educación, como ya se señalaba anteriormente. La actualización de la música clásica es uno de los grandes retos que todavía queda pendiente por abordar de forma urgente si ésta quiere sobrevivir en un futuro no tan lejano, y que implica un cambio profundo en todos sus ámbitos.

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

La dicotomía culto – popular⁹⁷ alude a otra división presente en la sociedad española, que es la dicotomía rural – urbano. Esta es una de las consecuencias del cambio social en España (Díez Nicolás, 1993) derivadas del rápido proceso de industrialización que vivió el país, marcando una profunda separación entre el mundo rural y el mundo urbano que también es palpable en la cultura y en la música. Los entrevistados E 1, E 4, E 6, E 7, E 8, E 10, E 11, E 12, E 13, E 14, E 16 y E 18 aluden a esta división directa o indirectamente. La “música culta” queda asociada a la urbe y la música popular al campo. Más específicamente, el entrevistado E 16 sugiere la histórica preferencia en el mundo rural por la zarzuela. Además de esta división entre el mundo urbano y el rural, dentro de la esfera urbana la producción y vida musical tradicionalmente ha estado centrada en las dos grandes urbes españolas, Madrid y Barcelona. La centralización del estado durante el régimen franquista marcó todavía más esta diferencia. La creación de las autonomías reparó en parte esta dicotomía, pero la producción musical se centró en las capitales, manteniendo las desigualdades campo-ciudad. Las escuelas municipales de música han acercado a los municipios la cultura a través de la música, pero ya en los años noventa. Asimismo, los medios de comunicación, y especialmente la radio, han realizado una encomiable labor de difusión de la música. E 1 indica que la posibilidad de asistencia a eventos musicales está restringida en la actualidad a las urbes. Esto revierte en una dificultad de acceso a la música a la que apuntaban E 6 y E 18. La división del mundo urbano y el mundo rural también queda de manifiesto en los datos de la SGAE. En el “Anuario 2007 – 2009 de Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales”, se señala que el 70% de los conciertos tienen lugar en el área metropolitana. Como síntoma una vez más de la doble dicotomía música popular - música clásica y rural - urbano, en el mismo anuario también se indica que la música coral y la música de bandas

⁹⁷ Aunque existe una cierta indiferenciación entre los entrevistados entre la música clásica y el resto de producciones musicales, es conveniente apuntar que existen muchos tipos de géneros musicales diferenciados: no es lo mismo la música folclórica que la música moderna, y dentro de ella hay múltiples géneros. La música folclórica ha sido fuente de inspiración recurrente para las composiciones de música clásica y ha subsistido más en zonas rurales que en zonas urbanas, dado que las zonas urbanas son el ámbito de mayor difusión de la música popular moderna. Más adelante se profundiza sobre la problemática terminológica.

y rondallas incrementan su incidencia en los núcleos rurales con respecto al área metropolitana.

Esta división entre lo popular y lo culto nos remite a una división que se traslada a la terminología utilizada en torno a la música. Las divisiones siempre tienen algo de artificial y son problemáticas a la hora de diseccionar una realidad compleja y complejizada. Pero no se puede perder de vista que las definiciones, se ajusten más o menos a lo real o no, acaban definiendo la realidad. La utilización de una terminología u otra es controvertida, como se desprende a lo largo de las entrevistas. Existe una reticencia a la utilización de “música culta” por parte de los entrevistados para referirse a la denominada “música clásica”, porque relaciona este tipo de música con un elitismo cultural del que tienden a huir. Esto lo señalan E 1, E 4, E 11 y E 16. No así E 10, quien prefiere separarse de otros tipos de música. En el “Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural 1998-1999” sí que utilizan el término “música culta” y con él se refieren a la también denominada música clásica, incluyendo tanto a la música para el ballet, la ópera y la música utilizada en danza. La utilización de una terminología u otra está relacionado, en el caso del Informe de la SGAE (2000) con el público al que va dirigido, que, según el propio informe, es una música que interesa a sectores prioritarios de la sociedad. Todo el Informe de la SGAE de 1998-1999 parte de esta consideración y mantiene una postura en la que considera la “música clásica como una actividad para minorías iniciadas, que no concierne al gran público” (Informe SGAE 1998-1999, pág. 43). Los entrevistados esgrimen el argumento de la calidad de la música (de forma consciente o inconscientemente) para caracterizar el tipo de música de las llamadas “minorías iniciadas”. De hecho, E 1 señala que “no existe mala música, sino música mal tocada”. El mismo E 1 apunta que para él la conflictiva división entre música clásica y música popular es “ideología” y no tiene nada que ver con el arte. Él prefiere hablar de “música buena y música mala”. Por otro lado, E 4 entiende por “música clásica” la música relacionada con el “consumo social” y no tanto con una determinada clase social. También incluye en su caracterización de la música clásica los criterios de “refinamiento técnico” y la “intención artística”. El entrevistado E 11 señala que el término “música clásica” está mal utilizado, puesto que hace referencia a un periodo histórico, a la música del clasicismo (1750-1820). Contrapone “música clásica” al resto de

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

música y utiliza los términos “música popular” y “música folclórica” de forma indistinta, siendo el primero de ellos más amplio, englobando al segundo. E 11 reivindica la inclusión del contexto popular, la vinculación entre lo popular y lo culto, sin caer en el “concepto de españolada” (esa homogeneización de la imagen de España asimilándola a Andalucía, “limitada a la peineta y los faralaes”).

Históricamente, la primera vez que se documenta el uso del término “música clásica” es en 1836 y su uso es recogido por el “Oxford English Dictionary” en un intento de conglomerar la producción musical desde Bach hasta Beethoven. Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE), “música clásica” es la música de tradición culta cuyas primeras luces en Europa son situadas sobre 1450. Hay otra expresión “práctica común” que sirve para denominar lo que en lenguaje popular se entiende como “música clásica”. La “práctica común” alude al sistema armónico común utilizado por la mayoría de los compositores, abarcando desde el periodo del Renacimiento, con el inicio de las bases armónicas que tendrían su culminación en la figura de J. S. Bach (con el establecimiento del sistema tonal) hasta 1900 y la disolución de dicha práctica común sustituida por la práctica individual (Piston, 1998). La extensión de la expresión en el lenguaje común es utilizada como oposición a la “música popular”. Lo que hoy llamamos “música clásica” en el periodo de su nacimiento era la música popular. En la actualidad, la popularidad de la música clásica ha sido destronada por el éxito comercial de la llamada música popular.

Por todo lo cual, es evidente que no existe un consenso en la utilización de la terminología específica para la música desde las diferentes disciplinas que abordan la música como objeto de estudio, como demuestran las entrevistas a los diferentes expertos y profesionales musicales. Ni los compositores, ni los intérpretes, ni los musicólogos, ni los críticos, ni los profesores coinciden en sus definiciones, si no es a partir del lenguaje común o de la oposición con el resto de músicas (popular, moderna, jazz, folclórica, etc.). Los factores diferenciales que utilizan los entrevistados para definir la música clásica son: la calidad, oposición a otras músicas, necesidad de diferenciación, complejidad de composición y ejecución, consumo social, intencionalidad artística, ideología, clase social (sector de la población al que

va dirigido). Todos los factores dirigen la caracterización de la música a una jerarquización de la misma. En esta investigación se ha decidido utilizar el término “música clásica”, que es el término más frecuentemente utilizado en el lenguaje común para referirse a la música de tradición occidental, compuesta con arreglo a los hábitos compositivos establecidos como comunes a raíz de la normalización académica establecida a partir de Bach, y no sólo referido al periodo histórico denominado clasicista. Esta decisión se ha hecho para evitar las connotaciones negativas del término “música culta”. Los anuarios de la SGAE y los anuarios estadísticos del Ministerio de Cultura también utilizan el término “música clásica” generalmente (ya hemos mencionado que en el “Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural 1998-1999” el término que se utiliza es música culta). En cualquier caso, parece necesaria una revisión multidisciplinar de la terminología utilizada en el estudio de la música que permitiese la actualización terminológica, clarificación y el diálogo entre las diferentes disciplinas que se dedican a su estudio.

Continuando con la temática de la educación en España, los entrevistados destacan la situación de los estudios musicales respecto a los estudios universitarios (E 1, E 4, E 10, E 11, E 13, E 15, E 16 y E 18). La extensión de la educación dentro de los países postmodernos es otra de las características del cambio social de la teoría de Inglehart (1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006). La singularidad que presenta España es que la música queda al margen de la universidad, lo que supone que un agravio comparativo. Este agravio se establece en dos términos relacionados entre sí. Por un lado, está la diferenciación de status que a nivel social se otorga a una licenciatura universitaria- un status que no tiene una carrera musical. Y, por otro, la no inclusión de la música en la universidad (E 10, E 13 y E 18). Aparte de la falta de valoración social de la profesión del músico (E 2, E 3, E 5, E 6, E 8, E 16), la exclusión de la música de la universidad impide la posibilidad de realizar los estudios de doctorado a los músicos, de manera que la única vía que tienen los músicos para ser doctores es, o bien a través de los títulos “honoris causa”, o bien a través de otros estudios extra-musicales (o estudios

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

musicales “no prácticos”⁹⁸, puesto que existen en la los estudios de musicología), pero universitarios. La exclusión de los estudios musicales del ámbito universitario tuvo lugar en Salamanca en 1842 con la muerte del último catedrático de música, D. Manuel Doyagüe y no fue hasta 1982, con la introducción de la musicología en la Facultad de Geografía e Historia de Oviedo, que se volvió a estudiar música en la universidad. La Ley 14/1970 de 4 de agosto llamada “Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa” establecía en su disposición transitoria segunda, punto cuatro, que “las escuelas superiores de Bellas Artes, los conservatorios de música y escuelas de arte dramático se incorporará a la Educación Universitaria en sus tres ciclos, en la forma y en los requisitos que reglamentariamente se establezcan”. Esta reforma de las enseñanzas abrió la posibilidad de que las enseñanzas artísticas se integrasen en el régimen universitario. Bellas Artes lo hizo, pero no la música, que se quedó al margen a pesar de que en 1972 el Consejo Nacional de Educación ya estaba estudiando los pasos para su incorporación real. La reforma planteada en 1990 con la LOGSE establecía una asimilación de los estudios superiores de música con las licenciaturas; se trataba de una equiparación -que no igualación-, como señalaba en su entrevista E 16. También señalaban las dificultades históricas con los títulos superiores musicales y su homologación, igualación o asimilación con los estudios universitarios los entrevistados E 5 y E 14. Tras la LOGSE, los estudios superiores de música quedaban una vez más en una confusa situación administrativa y los estudios superiores de música continuaban sin entidad universitaria. Con la aprobación de la LOE en 2006 y la asimilación al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) que se concretaba en el Plan Bolonia, la música se incluye definitivamente dentro de la comunidad universitaria de manera obligatoria y en igualdad de condiciones al resto de estudios universitarios. La adhesión de la música a la universidad permite además empezar a subsanar la desigualdad de España con respecto a otros países (E 1, E 4, E 10, E 18), en lo que a los estudios musicales universitarios

⁹⁸ Con estudios musicales “no prácticos” nos referimos a aquellos estudios musicales teóricos, que no implican la práctica de un instrumento. Cabe indicar, sin embargo, que la Universidad Autónoma de Madrid incluye un programa de doctorado en el que también han participado músicos prácticos, adaptándose a los requisitos académicos universitarios.

se refiere. Además, los músicos podrán acceder por derecho propio a cursar doctorados estando la música a la misma altura que cualquier otra disciplina universitaria y, solventando así la situación actual que señala E 16 sobre los doctorados “de música sin música”. Esta situación nacía y se ha perpetuado en la consideración de que los estudios musicales no estaban a la altura de los universitarios, así como en las luchas departamentales por solapamiento de sus funciones⁹⁹. Cabe destacar la confrontación histórica entre las enseñanzas artísticas de Bellas Artes en las universidades y en las escuelas profesionales, afectando al resto de las disciplinas artísticas. En la actualidad, esta confrontación se hace presente en la demanda que la Universidad de Granada interponía contra el Real Decreto 1614/2009 que establecía que los títulos de música también se llamasen Grado Universitario, aunque reconocía que no era lo mismo. Ante la confusión generada, el Tribunal Supremo (STS 122/2009 de 13 de enero) derogó alguno de los artículos conflictivos de este Real Decreto, restituyendo la situación a la situación inicial, en la que un título musical no es un título universitario, pero son equivalentes. Esta situación sigue generando conflictos administrativos que a día de hoy continúan sin resolverse y para la que en general no existe voluntad de solución. Por un lado, la sección conservadora de los conservatorios mantiene una posición cerrada similar a la de los años setenta, sustentando y alimentando el célebre refrán del director del Real Conservatorio Superior de Madrid, Don José Moreno Bascuñana “más vale ser cabeza de ratón que cola de león”, que ilustraba su posición respecto a la integración del conservatorio en la universidad¹⁰⁰. Y, por otro lado, desde los sucesivos gobiernos que han formado parte del Ministerio de Educación no se ha prestado atención a este problema ni se ha mostrado interés por dar una solución que comprenda la complejidad que entraña esta cuestión.

⁹⁹ Otra de las razones esgrimidas para la no integración de las enseñanzas superiores de música en la universidad es la lucha entre los departamentos universitarios y de los conservatorios por el solapamiento de funciones, tanto docentes, como administrativas, el derecho a cierta exclusividad en el ejercicio de la docencia de determinadas asignaturas, la redistribución de las cotas de poder, etc.

¹⁰⁰ Otro problema que planteaba la integración de las enseñanzas de música dentro de la universidad era la complejidad que entrañaba la homologación del profesorado, puesto que muchos docentes de los conservatorios no contaban con los títulos acreditativos para desempeñar un cargo universitario. Esto planteaba un serio problema dentro de las plantillas que ningún director estuvo dispuesto a asumir y enmendar.

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

Cabe destacar que las diferentes reformas educativas que se han emprendido en España han tomado como referencia, si no copiado, modelos europeos. Este hecho se puede explicar desde la teoría de la difusión de valores postmodernos centro – periferia (Díez Nicolás, 1994, 2000) por la que los países considerados como los punteros situados en el centro son tomados como ejemplo y difunden los nuevos valores a países situados en la periferia, como es el caso de España. Esta difusión centro - periferia plantea ciertas ventajas, al ser modelos que ya están en funcionamiento, con experiencia en su aplicación, conformados y reglados, con unos resultados a la vista, pero que no han tenido en cuenta en su aplicación la realidad propia y diferencial de España. La extrapolación de modelos sin la consideración de las necesidades y características propias de los lugares de aplicación crea una serie de problemas que están en la base de la actual situación del sistema musical en España. Como ejemplo sirva la larga tradición histórica de la utilización festiva de la música y de su utilización en la calle (bandas, charangas, coros, serenatas, y un largo etc.) y su falta de integración en los planes de política cultural.

El abandono de la enseñanza musical es uno de los problemas del sistema de educación musical que destacan los entrevistados (E 13, E 16 y E 20). Como ya se ha indicado previamente, el abandono de la enseñanza musical precisamente en la adolescencia, que es cuando se adquieren la mayoría de los valores postmodernos (dentro de los que se incluye la música) es un impedimento para que la sociedad incluya a la música en la construcción de sus valores sociales. La alta tasa de fracaso y abandono escolar en los estudios musicales (elementales y medios, sobre todo) puede estar relacionado con la alta exigencia de dedicación. Los estudios musicales exigen una dedicación de esfuerzo y de tiempo (E 11 y E 4) que no tienen las enseñanzas regulares. La fidelización de estos alumnos puede hacerse de muy diferentes modos. Por un lado, cabría diferenciar entre una dedicación profesional y una dedicación amateur a la música en los planes de estudio. La aridez de los estudios musicales también se puede ver matizada con la adopción de metodologías pedagógicas más adecuadas e innovadoras, como la metodología de música y movimiento. De hecho, las metodologías Orff, Dalcroze, Kodàly, Willems, Martenot, o Suzuki, utilizadas sobre todo en las

escuelas de música, ya han demostrado su efectividad. Una mayor cercanía a la actividad musical a través de una mayor socialización musical también puede ser otra opción para impedir el abandono de las enseñanzas musicales, a través de la familia (música en familia, implicación de los padres,...), de coros o bandas de música. La importancia de la socialización de la música en familia también ha sido señalada por los entrevistados (E1, E6, E7, E12, E13, E14, E15 y E19). Además, los entrevistados E 15, E7, E 16 y E 18 subrayan la especial importancia de la realización de un esfuerzo conjunto de las instituciones de enseñanza con la familia para conseguir mejores resultados en la enseñanza musical.

Además de la incorporación de la música desde el ámbito familiar y desde su extensión a la enseñanza general señalada por los entrevistados, la importancia de la extensión de una educación musical se desprende también del análisis cuantitativo. En la “Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España (2002-2003)” se concibe el nivel de estudios como la categoría más explicativa de los gustos musicales en España. Más concretamente, referido a la asistencia a conciertos de música clásica, la encuesta indica en su informe que “las personas que más acuden a conciertos de música clásica registran una proporción de personas con estudios superiores muy considerable” (Encuesta 2002-2003, pág. 75). Además, el desconocimiento de este tipo de música es un elemento disuasorio por el que los encuestados del “Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural (1998-1999)” justifican por qué no se acude a conciertos de música clásica. Según esta misma encuesta, el 40,1% de los entrevistados considera que la música clásica es difícil de entender. Este dato viene a ratificar la separación que existe entre la música clásica y la sociedad, evidenciando la necesidad que existe de un mayor acercamiento a la música clásica. De manera que tanto los datos cualitativos, como los cuantitativos apuntan a la educación como uno de los factores más explicativos y determinantes de la situación de la música clásica en España.

Además de la educación, otro de los bloques temáticos que aparece recurrentemente en las entrevistas es la relación entre Política y Música. Uno de los hechos más destacados que influyeron en la cultura musical de España del último siglo fue la creación de las Comunidades Autónomas (E 1, E 4, E 6, E 10, E 11, E 20). Con el fin de la dictadura y el comienzo del proceso de la

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

transición hacia la democracia llegó el reconocimiento de las diferentes identidades nacionales regionales y su posterior configuración como Comunidades Autónomas. Esta nueva organización política implicaba una reorganización económica y social que afectaba a múltiples ámbitos sociales, entre ellos el cultural y, más específicamente, el musical. La transferencia de competencias y la progresiva descentralización inició el proceso de transformación sin precedentes. El desarrollo musical que tuvo lugar en España fue posible gracias al desarrollo de las Comunidades Autónomas. Se partía de una situación en la que la vida cultural y, más específicamente, musical era muy escasa. El nacimiento de las Comunidades Autonomías supuso la creación de una red de infraestructuras en cada una de las regiones autonómicas y concretamente en la mayoría de las capitales de provincia. Dentro de estas infraestructuras se incluían conservatorios, auditorios, teatros, etc., en lo que a espacios dedicados a la cultura se refiere. La nueva red de infraestructuras culturales abrió la posibilidad de iniciar una programación musical estable. El problema que se presentaba a continuación era el de cómo llenar la programación para las nuevas infraestructuras (E 4 y E 20) si no existía una plantilla de músicos profesionales que pudiesen conformar una orquesta. La solución que se adoptó fue fomentar la importación de músicos del Este de Europa (E 20). Entre el 50% y el 70% de la plantilla de los músicos profesionales de las orquestas españolas son extranjeros, salvo en la Orquesta Nacional de España, que por sus estatutos sólo permite un 10% de extranjeros en su plantilla y la Orquesta de Valencia que sólo tiene un 13% de extranjeros (Martínez Berriel, 2008). A la presencia de músicos extranjeros, y principalmente del Este, en las orquestas españolas aluden los entrevistados E2, E4, E7, E9, E15, E 17 y E20. Según apunta Martínez Berriel (2008), la emigración de músicos del Este de Europa se vio favorecida por la quiebra de los estados del Este (efectos políticos y económicos), la pauperización y la diáspora de los músicos de esta región, la reducción de los puestos de músicos profesionales por los efectos de la llamada música “enlatada”, así como por la internacionalización del mercado de trabajo por los efectos de la globalización, entre otros factores. Respecto al caso español, Martínez Berriel (2008) coincide con E 13 al señalar la falta de tradición de instrumentistas de cuerda, provocando un serio déficit en las orquestas españolas, cuya sección de

cuerda es prácticamente en su totalidad extranjera. Este déficit también se traslada al profesorado de cuerda, creando un ciclo cerrado que ha mejorado con la llegada de los músicos extranjeros, principalmente de la Europa del Este. La falta de músicos profesionales en España, parte, según Martínez Berriel (2008), de la ineficacia del modelo educativo para producir profesionales, así como de la larga y escasa consideración social de la profesión del músico en la sociedad española, como ya hemos visto que también apuntaban varios de los entrevistados (E 2, E 3, E 5, E 6, E 8, E 16). La llegada de músicos extranjeros a las orquestas españolas ha contribuido a la mejora de la calidad de la enseñanza y al enriquecimiento del panorama musical (E 20).

Las nuevas infraestructuras también deberían contar con una dotación para poder desarrollar actividades musicales, además de los recursos humanos ya mencionados. En este punto fueron determinantes las subvenciones obtenidas, tanto desde las propias Comunidades Autónomas, como desde los Ayuntamientos de los municipios (más que las subvenciones a nivel nacional). La transferencia de competencias en Educación y Cultura a las Comunidades Autónomas fue determinante en la obtención de subvenciones para las instituciones musicales (auditorios, teatros, escuelas de música, conservatorios, etc.). Los entrevistados E 13 y E 16 apuntan a este hecho y la diferente situación que se establece entre las comunidades autónomas. Las desigualdades en la oferta educativa musical hicieron que varios de los entrevistados tuviesen que emigrar a otras regiones (entonces no existían las Comunidades Autónomas) para proseguir su formación musical (E 6, E 7, E 12, E 13 y E 15). Estas diferencias en Educación parten de una legislación dispar y del propio calendario de transferencia en las competencias. Tanto E 13 como E 16 señalan la situación privilegiada de las comunidades de País Vasco y Cataluña. Fueron las primeras Comunidades Autónomas en recibir las competencias en Educación en el año 1981; les siguió Galicia en 1982, mientras que al año siguiente fueron transferidas a Andalucía, Canarias y Comunidad Valenciana; en 1990 las recibió Navarra; en 1998 Baleares; en 1999 Aragón, Cantabria, Madrid, Murcia y La Rioja y, por último, en el año 2000 Asturias, Castilla y León, Castilla la Mancha y Extremadura.

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

Como ya se ha nombrado anteriormente, el desarrollo cultural y musical no ha sido similar en todas las comunidades autónomas debido a las diferentes características, intereses y desarrollo de cada una de ellas. Por ejemplo, Madrid no contaba con una música folclórica propia según E 13, razón por la cual no se incluía música folclórica madrileña dentro del programa educativo que se ofertaba en sus escuelas de música municipales, a diferencia de otras comunidades como, por ejemplo, el País Vasco, según señalaba la entrevistada. El mayor desarrollo de la música y, más específicamente, de la música folclórica en comunidades como el País Vasco y Cataluña se puede asociar al desarrollo de la identidad nacional y al movimiento nacionalista. Precisamente a la creación de la identidad nacional señala Bonet (1999) al indicar que para su desarrollo en Cataluña ha sido fundamental el fomento de la cultura y de las políticas culturales. En este punto es importante destacar el cultivo de la música coral en Cataluña y País Vasco. El desarrollo de la música coral permitía el uso y el mantenimiento del idioma nacional de cada región en las obras interpretadas por las masas corales. Las obras contenían textos en el idioma nacional y conjugaban repertorio de tradición popular (aunque recopiladas en el siglo XIX), así como nuevas composiciones (Ibarretxe, 1999). La tradición coral tiene sus raíces en la Europa del principio de la era decimonónica y está ligada al nacimiento y posterior auge de los nacionalismos en el contexto de las sociedades industriales y burguesas europeas. Otra autora, María Nagore (2007) vincula la música coral del XIX con las revoluciones de 1830 y 1848, destacando el papel de la música, y concretamente la música coral, en la movilización patriótica (fundada en el afecto y las emociones que mueven tanto la música como el nacionalismo). En este contexto, la música se configura como un elemento privilegiado de cohesión y propaganda a través de veladas musicales, actos político – festivos y, sobre todo, himnos. Las desigualdades que se establecen con los nacionalismos en el panorama musical llegan hasta la actualidad, como señala E 13. Esta división Norte-Sur también se refleja en los datos recogidos en los anuarios de la SGAE (Anuario SGAE 2007-2009, 2010, 2011, 2012, 2013) que destacan una mayor concentración de conciertos de música clásica en la zona Norte de España, así como en la Comunidad de Valencia. La gran tradición musical de Valencia tiene su origen en las bandas de música. Según Astruells

(2003), la tradición de las bandas de música se ha formado en base a diferentes elementos a lo largo de su historia, desde la Iglesia, los ayuntamientos, el ejército, la alta aristocracia, los partidos políticos o los gremios¹⁰¹. Una de las explicaciones para la estabilidad de la categoría de Bandas y Rondallas en las cifras de los Anuarios de la SGAE (Anuario SGAE 2007-2009, 2010, 2011, 2012, 2013) está en la gran inserción social de las bandas valencianas, que cuenta con una sólida base en las familias y además son apoyadas por instituciones públicas (ayuntamientos, escuelas de música, instituciones religiosas, etc.). Las bandas de música valencianas cuentan con un público estable, a lo cual también contribuye que en muchas ocasiones los conciertos y actuaciones de las bandas se vinculan a eventos sociales (fiestas, celebraciones, concursos populares, etc.). Por otro lado, la tradición musical del Norte de España sigue siendo apoyada institucionalmente, ya que según datos de la SGAE es en Navarra donde mayor gasto por habitante se realiza, seguida del País Vasco (tendencia que se mantiene en los diferentes anuarios). Además de las desigualdades señaladas, existía una centralización de la música en las ciudades de Madrid y Barcelona, como señalan los entrevistados E 7, E 15, E 16 y E 18 (véase también Marco, 1989; Barber, 1993). Antes de la llegada de la democracia, la mayor parte de la escasa actividad musical se concentraba en los dos grandes núcleos urbanos, siendo la excepción Valencia, que gracias al gran arraigo de sus bandas mantuvieron cierta actividad musical y la tradición en la formación de instrumentos de viento (E 7, E 16 y E 18). Ésta centralización se ve matizada a través de los datos de los Anuarios de la SGAE, que indican que tanto Madrid como Barcelona suelen quedar por debajo de la media nacional en la programación de conciertos de música clásica, si bien éstos suelen ser de mayor importancia.

¹⁰¹ Uno de los antecedentes más cercanos en el tiempo que nombra Astruells (2003) es la influencia de las bandas militares tras la invasión napoleónica. Esto hizo que muchos pueblos adoptasen la costumbre de celebrar eventos apoyados por la música de las bandas de música, convirtiéndose en formaciones estables de cada población. Así se produjo una transición desde el ejército a las bandas civiles dentro de la Comunidad Valenciana. Además de la influencia militar, también fue muy relevante la labor de los organistas titulares de cada parroquia, que en muchos casos también se convertían en sacristán o en el maestro de escuela de dicha población. Así mismo, para justificar su trabajo acostumbran a encargarse de la formación de coros y grupos instrumentales en el pueblo.

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

La relación entre música y política genera diferentes rupturas en el contexto de la música española del siglo XX. Por un lado, el entrevistado E 4 señala que en los años cincuenta empezó el fin del aislamiento al que había estado sometida España (E 1, E 6, E 7, E 9 E 12 y E 20; véase también Díez Nicolás, 1993; Marco, 1989); España comenzaba a abrirse al exterior y existía el anhelo de colocarse a la altura de la Europa democrática, es decir, un afán de modernización. El país se hallaba inmerso en pleno proceso de modernización en el sentido que tiene para Inglehart (1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006), produciéndose un notable aumento de valores postmodernos democráticos y ligados a la libertad. En la creación musical española esto se tradujo en una ruptura con la sensibilidad popular en el intento de desvincularse del régimen anterior y de todo lo que sonaba a “neo nacionalismo” (folclore, copla... gustos asociados al régimen franquista). Esta voluntad rupturista también la recoge en su libro sobre la historia de la composición en España Tomás Marco (1989). Según E 4, esta renovación se hizo “tratando de cortar raíces”, lo que en su opinión suponía pagar un precio muy alto al desvincularse completamente del público, apostando por una estética completamente alejada de la sensibilidad popular. Esta ruptura intencional con la sensibilidad popular es una de las características del arte moderno y, además, es una de las razones que separa la música contemporánea de sus posibles oyentes. La segunda ruptura que se produjo fue precisamente con este grupo de creadores que habían tratado de distanciarse del régimen franquista. La llegada de la democracia supuso un cambio a nivel político que rompía con el sistema anterior. Esta misma pretensión se extendió a la cultura y a la música: se quiso partir de cero y desvincularse de todo lo anterior, según E 10. Todo lo que recordase al régimen anterior debía ser excluido y por “razones políticas” se acabó optando por “traer gente nueva”. Como señala E 1, la música, al ser un arte abstracto, no era concebida por el franquismo como una posibilidad real de oposición al régimen y, por eso, el entrevistado consideraba que gozaban (los compositores) de cierta libertad para la creación y recibió un mínimo apoyo institucional en los años cincuenta (el “Concierto por la Paz” de 1964 y la organización de la “Bienal de Música Contemporánea de Madrid”, que finalmente sólo se celebró un año, en 1964). De manera que aunque nunca

existió una música franquista, una vez llegada la democracia se prefirió ignorar los movimientos que durante la dictadura permanecieron activos (“generación del 51”) y optar por iniciativas nuevas. De ahí surgió la llamada “Movida Madrileña”, apoyada explícitamente por el gobierno del PSOE. La música de la movida estaba enfocada a un público más populista, en una intención de democratización de la música y de devolverla al espacio público. Frente a esta música, se encontraba la música de tradición clásica, asociada al elitismo, que recordaba demasiado a la aristocracia franquista. A ella se referían como “música culta” y consideraban que “las concepciones burguesas elitistas han hecho de esta música un objeto de lujo frío y desligado de lo popular” (PSOE, 1979, pág. 158). A pesar de abogar por la “transformación en popular de los conciertos y manifestaciones artísticas” (PSOE, 1979, pág. 158), por lo que se apostó de facto fue por la música popular en detrimento de la música clásica. Esta apuesta también se hizo en base a la voluntad de modernización del país y, más específicamente, de la capital, Madrid, que vio en la “Movida Madrileña” una oportunidad de lavado de imagen y de puesta al día respecto a las vanguardias extranjeras. Según Fouce (2002), el gobierno socialista también apoyó y promovió la Movida Madrileña en un afán de intervencionismo cultural y aprovechando la posibilidad de la promoción del voto entre la juventud española. En términos de la teoría de Inglehart (1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006), la “Movida Madrileña” se puede entender como un cambio intergeneracional, por el que las cohortes más jóvenes adoptan nuevos valores postmodernos y se alejan de los valores de sus progenitores, anclados en un modelo pre-industrial (Díez Nicolás, 1994). Este proceso todavía es susceptible de ser estudiado mucho más en profundidad para indagar en su múltiples facetas, musical, política, social, sus interrelaciones, etc.

El cambio democrático de la transición influyó a nivel musical sobre todo a través del nuevo orden autonómico que favoreció la creación de una red de infraestructuras y, por lo tanto, el inicio de una actividad musical. Pero no hubo un deseo expreso de apoyar a la música de tradición clásica. El nuevo orden autonómico surgió gracias al nuevo clima democrático (valor postmoderno), favorecido por un crecimiento continuo de la seguridad física y económica. Los entrevistados E 4, E 8, E 10 y E 11 consideran que, en realidad, los cambios políticos no afectaron directamente a la vida musical y que las

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

transformaciones en la música tienen que ver con el proceso de civilización de la sociedad. El avance social, ligado a la mejora económica y social, facilitó el progreso general y, por tanto, también el de la cultura musical. Por otro lado, los entrevistados E 1, E 6, E 20 consideran que la llegada de la democracia incidió directamente en la cultura musical, siendo directamente responsable del fin de la censura, la apertura hacia el exterior, la libertad, la valoración de la cultura y la música y la puesta en marcha de un plan programado de creación de infraestructuras culturales promovido en la democracia. Desde otro punto de vista, el entrevistado E 9 señala que el Arte y la actividad artística acostumbran a ser independientes de estos procesos históricos. El entrevistado E 18 mantiene una posición intermedia al considerar que fue la llegada de la democracia la que posibilitó el proceso de desarrollo y, por tanto, también la mejora de la cultura musical en España.

Ya en el periodo democrático los cambios de partidos en el gobierno han afectado a la música, como indican E 13, E 14 y E 16, al paralizar reformas iniciadas por otros grupos y al sustituir puestos técnicos como si fuesen puestos políticos en las instituciones públicas. En el fondo, como ya se ha mencionado anteriormente, no existe un interés político en la cultura y mucho menos en la música. Ya no sólo por la falta de educación de la clase política, sino porque al ser un sector muy minoritario (E 16 y E 20) no es representativo a nivel de votos. Desde la teoría de la postmodernidad de Inglehart (1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006), se puede considerar que la música como valor estético no forma parte de la sociedad española. En este sentido, ni la élite política ni la élite cultural incorporan en su haber la música como un valor, por lo que la teoría de difusión de los valores postmodernos centro – periferia (Díez Nicolás, 1994, 2000) no se ajusta para el valor estético de la música en España.

La evaluación del periodo dictatorial y sus repercusiones en la música son diversas. Por un lado, existe la creencia de que “en realidad, la música no le interesa a nadie” (E 4), en ninguno de los dos periodos, ni en la dictadura ni en la democracia. Las iniciativas musicales necesitan de la iniciativa personal (a falta de voluntad política, como dicen E 16 y E 18) de alguien que esté bien situado en puestos de poder para poder llevar a cabo acciones culturales y musicales (E 1, E 9, E 11, E 12, E 13, E 15, E 16, y E 17). Aquí entra en juego

la red de relaciones sociales (E 1, E 2, E 3, E 5, E 8, E 11, E 13, E 14 y E 17) y su facilitación social en un mundo de difícil acceso. Estas redes sociales eran fundamentales a la hora de encontrar trabajo o de conseguir financiación para la realización de eventos musicales. El corporativismo es una de las características del sistema profesional de la música, que durante el periodo pre-democrático se justificaba como una característica del funcionamiento del sistema dictatorial, pero su persistencia actual necesita de más explicaciones que desentrañen los mecanismos de funcionamiento de las redes profesionales. En la segunda parte de la dictadura, en la que se produjo un cierto aperturismo, se llevó a cabo una política de repatriación de los intelectuales en el exilio y, entre ellos, de músicos exiliados (E 1 y E 11). En 1956 se creó RTVE, impulsando un medio de comunicación de difusión de la música de tradición clásica sin precedentes como fue Radio2 (E 1, E 18, E 20), así como la Orquesta y Coro de Radio Televisión Española. Esta última fue una iniciativa nacida durante la dictadura que en el gobierno de Felipe González se quiso suprimir alegando sus elevados costes de mantenimiento (E 1). En la actualidad ya existe un proceso para la disolución del coro de RTVE como tal y su integración dentro de otros coros profesionales dependientes del Estado, recogido en el anteproyecto de ley para la racionalización del sector público de 20 de septiembre de 2013. Esta iniciativa se inscribe en el actual contexto de crisis y en el proceso abierto de reforma de las administraciones públicas. Las relaciones que se establecen entre la política y la música durante el periodo dictatorial deben ser objeto de un estudio pormenorizado, puesto que, como señala Vera Zolberg (2002), en los regímenes dictatoriales, las fuerzas del mercado son suprimidas y el Estado y sus instituciones son las que han hecho las veces de agencias principales de apoyo y control. En esta línea de investigación se sitúan los trabajos de Contreras Zubillaga (2009, 2011a, 2011b) y de Pérez Zalduondo (2002, 2006, 2011), aunque todavía queda mucho por hacer.

Otra iniciativa dictatorial a tener en cuenta fue la Sección Femenina (E5 y E12), que era una institución franquista para-estatal creada en 1934 con actividades eminentemente educativas y sociales, así como propagandísticas. Uno de sus muchos objetivos era el de unificar España, geográfica y culturalmente diversa. La música tuvo desde el principio un lugar central en la

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

sección y por eso se formó un Departamento de Música. El estudio de la música, en el que se incluía el canto y el folclore, constituían una de las piezas de las Escuelas del Hogar, junto con el ideario falangista, la religión, el hogar y la educación física. Pilar Primo de Rivera, en un discurso que pronunció en Medina del Campo, en 1939, en el III Consejo Nacional de la Sección Femenina de las F.E.T. (Falange Española Tradicionalista) y las J.O.N.S. (Junta de Ofensiva Nacional Sindicalista) (Primo de Rivera, 1950), declaraba:

Quando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla, cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan que se toca el "chistu", cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlos a través de los tablados zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante, cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España. Y lo que pasa con la música, pasa también con el campo, con la tierra: la tierra, que nos da el pan y el aceite, el vino y la miel. España estaría incompleta si se compusiera solamente del Norte o del Mediodía. Por eso son incompletos también los españoles que sólo se apegan a un pedazo de tierra" (Primo de Rivera, 1950, pág. 22).

Así pues, la Sección Femenina utilizó la música como vehículo para su objetivo de llevar a cabo la tarea de unificación española, así como la puramente propagandística, en la que mostraba un régimen "amable". Se propusieron rescatar, recopilar y reavivar el extenso repertorio musical folclórico de toda la geografía española. Aunque este proceso no fue objetivo y tenía una clara meta de adoctrinamiento, no deja de tener importancia al mantener viva una iniciativa musical, participativa y divulgadora del folclore nacional (al menos del folclore que seleccionaron desde su punto de vista). Además, en el seno de la Sección Femenina, nacieron las agrupaciones de Coros y Danzas, que eran las encargadas de dar vida cantando y bailando a ese proceso de rescate y revitalización del acervo folclórico. La actividad de estos grupos fue muy importante y no sólo a nivel nacional, sino también a nivel internacional. El régimen aprovechó los grupos de Coros y Danzas para vender la imagen de

España en el exterior, como propaganda y exaltación pública del patriotismo español, puesto al servicio del régimen franquista. Las agrupaciones de Coros y Danzas de más calidad ofrecieron giras mundiales por Estados Unidos de América, Sudamérica, así como por Europa. Sus giras llegaban a durar más de tres meses, en las que llenaban teatros de ciudades como Londres, Berlín, Nueva York, La Habana, etc. Tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales se fomentó la actividad musical. Lo mismo sucedía con otras asociaciones falangistas como Acción Católica (E 1) que, vinculadas a ciertas parroquias, llevaban a cabo actividades culturales en una época en la que el simple hecho de organizar una actividad cultural “era hacer oposición” (E 1). A pesar de la importancia que tuvieron estas instituciones, el impacto social de la Sección Femenina fue más bien reducido en una sociedad con escaso interés en esta labor propagandística (Rincón, 2010).

La Iglesia fue otra institución relevante en la historia de la música española, sobre todo durante el franquismo, debido al gran protagonismo que le otorgaba el régimen. Muchas generaciones fueron formadas en colegios e instituciones religiosas, que entre sus asignaturas incluían la música. Así, los entrevistados E 2, E 8, E 9, E 12 y E 14 comenzaron su formación musical en centros religiosos. Además de las labores de Acción Católica (E 1) o de la Sección Femenina (E 12) cabe destacar la gran labor realizada en la formación musical a cargo de los centros religiosos en España. El peso de los religiosos en la música también se apreciaba en los conservatorios (E 5), que desposeídos de buena parte de su cuerpo docente (Contreras, 2009; Marco, 1989) llenaron su claustro con religiosos. Así sucedió en Madrid, donde el jesuita José María Nemesio Otaño fue director del Real Conservatorio Superior de Música entre 1940 y 1951. El padre Otaño también formó parte del primer Comisariado General de Música tras la Guerra Civil, convirtiéndose en una figura fundamental del panorama de la música en España. Son muchas las figuras ilustres religiosas que han participado en la historia de la música en España, como Hilarión Eslava, Jesús Guridi, Higinio Anglés, Federico Sopena, Aita Donostia o Samuel Rubio, por nombrar sólo algunos de ellos. Y es que muchos seminarios ofrecían la posibilidad de estudiar una carrera musical, como indica E 18 (también Miserachs, 2006). Esta imbricación de la música y la religión también se ha producido en otros países, sobre todo en los

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

protestantes, para quienes los himnos forman parte muy importante de su rito. Así, a través de los himnos se forma musicalmente a la población (E 4) y se fomenta otra cultura musical, que también se refleja en la celebración de conciertos en sus iglesias (E 5). En España, lo estrictamente religioso también está entremezclado con las connotaciones ideológicas del régimen franquista, que hizo de la Iglesia Católica uno de los pilares de su régimen. Este es uno de los motivos por los que en España no está bien vista la participación de la Iglesia en la formación cultural de la sociedad. Por otra parte, la creciente tendencia postmoderna hacia una secularización y racionalización de las sociedades contemporáneas (Inglehart, 2006) hace que en la actualidad el papel de la Iglesia en España se vea considerablemente mermado.

La utilización de la música para otros fines que no sea el puro placer estético sigue manteniéndose hoy en día aunque, obviamente, bajo otras formas. Las funciones sociales que se otorgan a la música son muchas y muy variadas; así lo señalan los entrevistados E 6, E 16 y E 20. Mención especial hacen de la función social de la ópera como lugar de encuentro tradicional de la aristocracia (Benzecry, 2012), de la burguesía o de la clase social media alta o alta, según el momento histórico, al que el público acude más como un acto social en el que relacionarse socialmente, quedando el hecho musical en un segundo plano.

Los cambios observados en la cultura musical española es otro de los temas recurrentes de las entrevistas. Aunque la situación de la música clásica en España es muy mejorable, existe un consenso general entre los entrevistados al afirmar que el cambio que ha tenido lugar es muy relevante porque se parte de la base de que la actividad musical anterior era mínima o nula (E 1, E 2, E 4, E 6, E 7, E 8, E 9, E 11, E 12, E 13, E 14, E 16, E 17, E 18, E 19 y E 20). Los cambios en el panorama de la actividad musical son paralelos a los cambios que se producen en la cultura musical española, que, aunque ha mejorado, “no es buena” (E 18) y, según E 19, todavía era “muy mejorable”. Antes, la escasez se extendía tanto a la educación (número de conservatorios), como a la actividad musical (conciertos, orquestas, etc.). Se ha producido un incremento muy notable de la actividad musical en España.

Uno de los incentivos para el incremento de la actividad musical en España fue la creación de festivales musicales (los históricos de Granada,

Santander, Compostela, Quincena Musical San Sebastián, etc.; en la actualidad, según del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, hay 686 festivales y temporadas en España). También ha aumentado el número de orquestas en España, como ya se ha apuntado en otro momento, así como su calidad. Según el Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música del Ministerio de Cultura, están registradas a fecha de septiembre de 2013 163 orquestas profesionales¹⁰², incluidas tanto las agrupaciones sinfónicas, como las de cámara- cifra impensable hace tan sólo treinta años. El florecimiento “ex nihilo” (E 4) de las orquestas en España ha sido irracional según E 2 y no ha respondido a las necesidades reales de la demanda social. Éste sería uno de los factores que explica la crisis generalizada en muchas de las orquestas españolas, que actualmente ven peligrar su continuidad al carecer o ver muy menguadas las subvenciones estatales. Cabe destacar la importancia de los ciclos musicales y de los abonos como herramientas de fidelización de público, a pesar de que los conciertos sean minoritarios. Así lo demuestra la estabilidad de las cifras de asistencia a conciertos de música clásica recogidos por la SGAE a través de sus anuarios.

Aunque la situación ha mejorado en los últimos años, la situación en España no llega a los niveles europeos. Alemania y los países de influencia germánica, sobre todo, se establecen como referentes de la música clásica y cultura musical de los entrevistados de forma continua (E 1, E 2, E 4, E 5, E 6, E 10, E 13, E 15, E 16, y E 20; también Estados Unidos, E 11; Rusia, E 2, E 15, E 19; o Francia, E 11, E 18). Estos países se situarían dentro de la teoría de difusión de valores postmodernos en el “centro”, como países creadores y emisores de cultura musical (Díez Nicolás, 1994, 2000). El entrevistado E 19 indica que en otros países la música está integrada en la educación, incluida la universidad (E 1, E 12 y E 19) y es de mayor calidad (E 19 y E 20). El entrevistado E 1 señala que la situación de España es mala, pero que la música clásica está en clara decadencia a nivel mundial y que las cifras de las actividades de música clásica en España son cercanas a las de otros países

¹⁰² Esta cifra crece notablemente si incluimos las agrupaciones no profesionales, como las jóvenes orquestas y las orquestas de los conservatorios y universidades.

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

Europeos. En esta línea, se entiende que se ha producido un proceso de homogeneización (E 1, E 6, E 9 y E 10), aunque persistan las diferencias respecto a la cultura de base de otros países, en la que sí está incluida la música (E 6, E 9, E 15, E 16, E 17 y E 19). Otros entrevistados han mencionado la visión idealizada que existe del exterior con respecto a la situación en España (E 7 y E 12). Esta idealización se basa en un complejo de inferioridad que existe respecto a lo español (E 7 y E 10) y que tiene como consecuencia una falta de valoración de la música y los músicos nacionales (E 11 y E 19). De hecho, ha existido un olvido histórico de la tradición compositiva española (E 10, E 11, E 17, E 18 y E 20) que se está tratando de enmendar en el presente a través del trabajo de figuras como Jordi Savall, Al Ayre Español (dir. Eduardo López Banzo), los hermanos Zapico, la Orquesta Barroca de Sevilla, la Ritirata y otras formaciones historicistas entregadas a la recuperación de autores españoles anteriormente expoliados por musicólogos extranjeros¹⁰³. Una de las diferencias claves con los países germanos que explican la mayor inserción de la música en su cultura es la tradición de la música en familia (E 1, E 4, E 6, E 9, E 13, E 16, E 18 y E 20), que en España no ha existido.

Tradicionalmente, la música ha sido un mundo de hombres en el que ellos eran los que componían, los que interpretaban, los que dirigían etc.¹⁰⁴ En lo que respecta a los entrevistados, la temática de género sólo ha sido tratada por las mujeres entrevistadas (E 3, E 7, E 12 y E 13). A lo largo de su entrevista, E 3, cantante lírica, hace alusión en varias ocasiones a la concepción que en la década de los sesenta se tenía de la mujer joven como

¹⁰³ Los archivos catedralicios españoles han estado abandonados a su suerte durante mucho tiempo. El establecimiento y desarrollo de la musicología en España ha ido poniendo fin a esta situación que fue aprovechada por estudiosos extranjeros entregados a la recuperación del numeroso y valioso patrimonio musical español.

¹⁰⁴ De hecho, la figura del “castrati” se desarrolló en base a la prohibición que tenían las mujeres de participar en las actividades musicales dentro de la Iglesia. La tradición de los “castrati” (hombres castrados para conservar la tesitura típica de niños y mujeres, puesto que impide el desarrollo y la madurez de la laringe) se remonta a tiempos pretéritos y tiene sus raíces en Oriente, donde era una costumbre extendida el empleo de los eunucos. Algunos de los primeros ejemplos de “castrati” se remontan al siglo IX en el contexto del Imperio Bizantino. La práctica de los “castrati” llegó a Occidente a través de la estancia de los árabes en la Península Ibérica, y desde aquí se extendió a Italia. La prohibición de la participación de la mujer en la Iglesia occidental fomentó el uso de los “castrati”, que alcanzaron su esplendor durante el barroco.

mujer florero, sin vida intelectual y en la que se veía exclusivamente un físico “bonito”. La entrevistada E 3 como mujer y como profesional, en este caso de la música, narra la dificultad de compaginar trabajo y vida familiar. La conciliación familiar y laboral era todavía más difícil por las especiales características de su trabajo en cuanto a horarios, giras y desplazamientos, etc. La entrevistada E 3 suma a las dificultades de conciliación los inconvenientes derivados del cambio que supuso su matrimonio, al no poder disponer de la independencia económica de la que disfrutaba como mujer soltera trabajadora. En el otro extremo encontramos al entrevistado E 11 que al casarse necesitó más ingresos de los que le aportaba su beca de estudiante para mantener su núcleo familiar, ya que debía de ser el “caballero”, el que aportase el sustento económico de la unidad familiar. La entrevistada E 13, al dedicarse a la docencia, trabajo más vinculado a la maternidad (y por tanto a la feminidad), disfrutaba de otras condiciones laborales y no demuestra tener las dificultades con las que vivía E 3. La entrevistada E 12, compositora, aprecia su posición como mujer casada como una situación ventajosa, ya que al contar con el sustento económico mediante el matrimonio, esta situación de desahogo económico le permitió seguir formándose musicalmente y dedicarse a la composición una vez finalizada la crianza de sus hijos. En el repaso a su educación musical, la entrevistada E 13 narra cómo en el colegio eran las niñas las que estudiaban música y los niños no, porque era cosas de “mariquitas”. También lo ratifica E 19, pianista; cuando alude a lo mal visto que era en su infancia que un chico estudiase música. Al contrario, era habitual que las niñas aprendiesen a tocar el piano (E 7 y E 12). El cultivo de la sensibilidad a través de la música estaba asociado a los valores femeninos. Sin embargo, el estudio profesional de la música y la dedicación laboral a la música estaba reservado eminentemente a los varones. Asimismo, la formación intelectual es considerada como escasa o menor que la de los hombres, así al menos lo señalan las entrevistadas E 3, E 12 y E 15. En cualquier caso, e independientemente de las peculiaridades de cada caso, es una realidad que sólo afecta a las mujeres y, por tanto, sólo es visible para ellas. En el hecho de que esta realidad sólo sea visible para las mujeres, hay que tener en cuenta la edad de los entrevistados y que su educación ha sido eminentemente machista. Precisamente uno de los cambios que ha traído consigo la

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Discusión de los resultados

postmodernidad ha sido la reivindicación de la igualdad de sexos (Inglehart, 2005).

La introducción de la tecnología ha incidido en las transformaciones que ha experimentado la música clásica en España, sobre todo a través de la radio como medio de divulgación cultural. Los entrevistados destacan la labor de la radio por encima de cualquier otro medio por su labor de difusión cultural y musical, sobre todo a través de Radio2 (más tarde convertida en Radio Clásica), como ya se ha mencionado en otro momento. Sin embargo, la labor de difusión es muy escasa para lo que se espera de los medios de comunicación públicos (E 1, E 7, E 16, E 17, E 18 y E 20). Los medios de comunicación públicos tienen como deber fundacional culturizar a la sociedad. La exigua presencia de la música clásica en el medio de comunicación por excelencia, la televisión, es reflejo de la minoritaria presencia de la música clásica en la sociedad. Si como dice E 16 la televisión es la vida cultural de este país, una vez más se subraya la idea que está presente en la mayoría de las entrevistas de que la música clásica está fuera de la cultura en la sociedad española. Quizás por eso los medios de comunicación y la tecnología son temas periféricos y no centrales en la mayoría de los discursos de los entrevistados. El aumento de los medios de comunicación (E 18) lo matiza E 17, que, aunque ratifica el aumento sobre todo de los medios digitales, señala el cierre de muchas revistas y medios editoriales especializados en cultura. Llama la atención la falta de consideración de internet, sus posibilidades y su impacto sobre la música clásica por parte de los entrevistados, con la excepción de E 18, quien es precavido y considera la potencialidad así como los peligros de internet si no existe previamente una educación en el gusto y la audición musical.

9.- Conclusiones

Según se planteaba al comienzo de la investigación, el objetivo general era desentrañar la relación entre música clásica y sociedad en España y observar cómo ésta se había ido modificando a lo largo del tiempo, apoyados en la teoría del cambio social de Ronald Inglehart (1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006). Para ello, se propuso un primer objetivo que era saber cuál era el estado actual de la música clásica en nuestro país; para lo cual, se consideró pertinente esclarecer cuál era su estatus en la sociedad española actual. La cultura musical del país fue considerada como uno de los factores que debían ser tenidos en cuenta a la hora de determinar el lugar que ocupaba la música clásica en el país. El 80% de los entrevistados considera que en España no existe cultura musical, llegando a calificar a España como un país anti musical. Para argumentar esta afirmación se pone como ejemplo a los intelectuales españoles, ajenos en su mayoría a la música clásica (véase también Marco, 1989; Barber, 1993; Fouce, 2008). Los datos cuantitativos también apuntan en esta dirección: en el “Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural. 1998-1999” (2000), como respuesta a la pregunta de qué factores influyen en el hecho de no acudir a más conciertos de música clásica, el 27% de los entrevistados argumentó desconocimiento de este tipo de música (“que entendiera más o supiera más de este tipo de música”; Informe SGAE, 2000, pág. 44). Se asume el desconocimiento de este tipo de música como un hecho inherente a la sociedad, de la que se dice que permanece al margen de la música e incluso de la cultura. Como ejemplo de esta posición marginal de la música algunos entrevistados exponen el agravio comparativo que sufre la música con respecto a otras manifestaciones artísticas, como la literatura, la pintura, la escultura, el cine, etc. También se puede observar en la escasa consideración social que ha tenido y continúa teniendo la profesión de músico, que se ve como una profesión “diferente”. Esta persistencia se mantiene y es alimentada gracias a la separación que existe (y persiste a pesar de las diferentes reformas educativas) entre la formación superior universitaria y la formación superior musical, por lo que se puede considerar que la música no forma parte todavía de los valores postmodernos de la sociedad española.

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Conclusiones

Sin lugar a dudas, hay dos temas que son recurrentes en la investigación y que están relacionados entre sí, la educación y la falta de cultura musical, ambas fruto de la educación. Con respecto al primer objetivo de la investigación, la educación es una categoría que ha sido tratada por la totalidad de los entrevistados y un factor relevante a la hora de comprender la situación actual de la música clásica en España. En el análisis cualitativo se aprecia que la falta de educación musical del país se relaciona de forma directa con el estatus de la música clásica, de modo que algunos de los entrevistados buscan sus causas en la historia del país. Sin embargo, a pesar de la falta de educación musical, los resultados del análisis señalaban que se ha producido una democratización en la educación musical, a la que ha contribuido la creación de las Escuelas Municipales. Casi la mitad de los entrevistados (nueve de ellos) señalan las disfunciones del sistema educativo e instan a una reforma urgente y profunda del sistema que implique una renovación en todos sus planos (administrativo, pedagógico, metodológico, curricular, etc.) para conseguir una puesta al día de la educación musical. Estas reformas deberían estar encaminadas a conseguir una mayor imbricación de la música en la sociedad española para que, poco a poco, empiece a formar parte de la cultura y de la sociedad misma. El proceso debería integrar no sólo a los conservatorios y escuelas de música, sino también a los colegios y centros donde se imparten las enseñanzas obligatorias (y acabar así con la afirmación de varios de los entrevistados que afirman que la música está proscrita de la enseñanza general), así como otras organizaciones sociales que faciliten su establecimiento y expansión. La familia es un medio privilegiado para el establecimiento y la difusión de la música. Para introducir la música en las familias se puede contar con la creación de hábitos en los propios alumnos desde las escuelas de música o conservatorios que los trasladen al seno familiar (como de hecho ya hacen algunas metodologías, como el método Suzuki) y apoyarlos desde fuera con refuerzos desde los centros de enseñanza, así como con los medios de comunicación (radio, televisión, internet,...) que respalden la inserción y socialización de la música. Este proceso tiene que tener en cuenta las peculiaridades y características de la sociedad en la que se produce para aprovecharlas e incluirlas en el proceso. Así, por ejemplo, si la música folclórica o popular ya tiene su red de expansión

establecida, hay que aprovecharla y fomentarla, no siendo tan necesario crear redes nuevas como aprovechar y sacar partido a las ya existentes. Esto ahorra recursos y permite una instalación más eficaz al utilizar los cauces ya existentes.

La reforma del sistema educativo es una de las claves para solucionar el grave problema de falta de cultura musical en España, que se extiende hasta la clase intelectual, como ya hemos mencionado. Cabe reseñar la importancia que está teniendo la educación musical en otros países. Así, por ejemplo, destaca la utilización de la música como elemento de inserción social de jóvenes en peligro de exclusión social en Venezuela a través de la “Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela” (FESNOJIV) creada en 1975 por José Antonio Abreu. De su sistema han salido profesionales de la talla de Gustavo Dudamel, director de orquesta con una importante proyección internacional. Debido al éxito del programa ya está siendo puesto en marcha en otros países como Inglaterra, bajo el nombre de “In Harmony”, iniciado por Julian Lloyd Webber (2013).

La comparación de la situación de la música clásica en España con la situación de la música clásica en otros países era el cuarto de los objetivos que nos planteábamos al inicio de la investigación. Según el análisis cualitativo, más de la mitad de los entrevistados consideran que la formación del intérprete debe completarse en el extranjero. Los entrevistados consideran que en otros países existe una mayor cultura en general (países “centro” según la teoría de difusión cultural; Díez Nicolás, 1994, 2000), lo que facilita que la música esté mejor integrada socialmente y, por lo tanto, exista mayor actividad musical. Esta afirmación se basa en la concepción implícita de que a más cultura, más música. Esta creencia es factible dentro de los esquemas de funcionamiento de la cultura occidental europea, pero a tenor de experiencias como la de Venezuela (FESNOJIV) extendidas a otros países sudamericanos (Argentina o Uruguay, por ejemplo) y también fuera de la órbita sudamericana (como en Inglaterra con J. Lloyd Weber, como ya se ha mencionado), hace tambalear dicha concepción. La propia situación de los intelectuales españoles, privilegiados depositarios de la cultura y, sin embargo, tan alejados de la música, también pone en entredicho esta afirmación. En este sentido, la música quedaría fuera del valor postmoderno estético. Todo lo cual nos remite al punto

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Conclusiones

de inicio que tienen en común, que es la educación musical en la infancia. Los entrevistados señalan que en otros países la música sí se encuentra integrada en la educación y, así mismo, que la educación musical se encuentra en mejor estado que en España. Los países tomados como modelos por los entrevistados son Alemania, Estados Unidos, Rusia o Francia. La presencia de una fuerte tradición musical se utiliza como justificación de la mayor actividad musical de otros países y no así en España, a pesar de que algunos entrevistados también hacen mención de la tradición musical española. Otros entrevistados entienden que se idealiza la situación de la música clásica en el extranjero y que existe cierto complejo de lo español. La globalización económica y cultural ha producido que las diferencias se vayan difuminando, ya que se está llevando a cabo un proceso de homogeneización que también afecta a la música clásica. Sin embargo, simultáneamente se produce un proceso de reforzamiento de la cultura local y de sus tradiciones (la llamada “glocalización”), lo que enriquece y complejiza enormemente el proceso.

La música clásica en España ha permanecido habitualmente en un segundo plano, de manera que aunque se ha visto afectada por los cambios políticos, económicos y sociales, pocas veces ha sido de una manera intencional. Es por eso que en la investigación se planteó la segunda hipótesis de si los cambios en el sistema de organización política afectaron a la música clásica. Por ello se ha considerado necesario valorar debidamente las iniciativas que se llevaron a cabo en el plano musical durante el periodo de la dictadura, muchas veces gracias al esfuerzo personal de determinadas personalidades bien situadas a nivel social. Durante la dictadura se crearon Radio Televisión Española (RTVE) y Radio 2 (posteriormente Radio Clásica), fundamental en la difusión de la música clásica en España, así como muchos festivales ya clásicos (Festival de Cuenca, Festival de Aroca, Festival de Santander, Festival de Granada, etc.).

Es por eso, que el tercer objetivo de la investigación era estudiar los efectos de la transición democrática española en la música clásica y la cultura musical. La sociedad estaba centrada en la urgencia del cambio político, la instalación de la democracia, la implantación de una nueva legislación que ampliase los derechos y las libertades de los ciudadanos, la mejora en las condiciones laborales y económicas del país, etc. Según la teoría del desarrollo

humano de Inglehart (Inglehart & Welzel, 2006), el aumento de las condiciones de seguridad (económica y física) permiten satisfacer las necesidades materiales e ir incorporando los nuevos valores postmodernos a la sociedad. En este contexto, la música clásica también estuvo implicada en este proceso global, como demuestran actividades como los Encuentros de Pamplona 72 (Zubiaur, 2004)¹⁰⁵ o las obras estrenadas en el Concierto de la Paz (Contreras Zubillaga, 2011a). El foco de atención estaba puesto en la política y la centralidad de la política era tan grande que inundaba todos los ámbitos, incluso el de la música clásica. La urgencia del cambio político, junto con la mejora de las condiciones sociales (económicas, laborales, sanitarias, etc.), se imponía a cualquier otro tipo de actividad. La música, como valor postmoderno estético, queda en una posición más lejana con respecto a otros valores más ligados a la democracia (libertad, igualdad, etc.; ver escala de valores materialistas-postmaterialistas, pág. 90) Así pues, la Transición, como un proceso de cambio político y social profundo, afectó notablemente a la música clásica (aunque la incidencia sobre ésta no fuese hecha de un modo consciente). Uno de los cambios más importantes que ha influido de forma determinante en la situación de la música clásica fue la creación de las Comunidades Autónomas. Las nuevas autonomías dieron una solución política a un problema territorial arrastrado a lo largo de la historia de España, lo que supuso, además de una nueva configuración territorial y de organización estatal, que con el tiempo las nuevas autonomías se dotasen de una serie de infraestructuras que abrieron la posibilidad de una vida cultural nueva, rica e independiente en cada Comunidad Autónoma. De esta manera se abría la posibilidad de acabar con el largo periodo de penuria cultural en el que había estado inmerso el país (la escasez es la característica de la situación de la

¹⁰⁵ Los Encuentros de Pamplona 1972 (Zubiaur, 2004) fueron una demostración de la falta de cultura de la sociedad española y del alejamiento de las producciones artísticas contemporáneas, que no entendieron la dimensión artística de los encuentros, aunque sin duda hay que entender el contexto especial en el que tuvieron lugar, ya que la sociedad española estaba centrada en otros problemas que requerían atención urgente a nivel social. Es por eso probablemente por lo que los Encuentros fueron sabotados por ETA, que puso dos bombas, ya que desde la izquierda se entendía como un despilfarro económico, que debería invertirse en medidas sociales. Para más datos, consultar la tesis recién defendida de Silvia Dorotea Sádaba Cipriáin "Los Encuentros de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte. Su incidencia en el contexto histórico artístico".

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Conclusiones

música en España nombrada por el 80% de los entrevistados). La creación de una red de auditorios a nivel nacional llevó aparejada el nacimiento de orquestas en casi todas las Comunidades Autónomas. En otros casos, permitió que las orquestas ya existentes pudiesen disfrutar de una continuidad y de una sede en la que llevar a cabo su actividad. La descentralización del Estado permitió también una diversificación de la actividad musical, en la que además de la creación de auditorios, también se crearon nuevos conservatorios, festivales y ciclos de conciertos, contribuyendo a terminar con la tradicional bipolaridad de la actividad musical concentrada en Madrid y Barcelona. Este proceso de diversificación de la actividad musical por la geografía española no fue homogéneo, sino que debido a las diferencias entre las comunidades autónomas (calendarios de traspaso e implantación de competencias, diferentes características de base y tradición musical, etc.) ha generado marcadas diferencias entre Comunidades Autónomas. Según el análisis cualitativo realizado, se produce una exclusión con respecto a la situación geográfica, siendo que hay una preferencia por los núcleos urbanos en la realización de las actividades musicales en detrimento de las zonas rurales. Esta discriminación también se observa en los datos que arrojan los datos desde la SGAE y desde el Ministerio de Cultura (Informe SGAE, 2000; Encuesta de hábitos y prácticas culturales, 2004; Anuario de Estadísticas Culturales MCU, 2010; Anuario SGAE, 2010, 2011, 2012, 2013). Incluso Marco (1989) habla de diferentes escuelas compositivas creadas en torno a regiones pre-autonómicas. Como se indicaba, las desigualdades geográficas se producen en una doble vertiente, puesto que además de la división rural – urbano (consecuencia del proceso de industrialización) existe la división Norte – Sur. El Norte se encuentra por encima de la media nacional en la programación de conciertos (excepto Asturias, La Rioja y Cataluña, que quedan por debajo y la Comunidad Balear, que también queda por encima de la media nacional). Esta doble división es una de las características de la música clásica en España. De cara a futuras investigaciones, resulta interesante explorar cuáles son las causas que han provocado y provocan que persistan estas diferencias, hasta qué puntos son reales o responden a estereotipos y prejuicios sobre las diferentes Comunidades Autónomas. De manera que podemos concluir que aunque no haya sido de forma directa, los

cambios en la música clásica en España sí se han visto claramente influenciados por el cambio de sistema político, confirmando la segunda de las hipótesis de la investigación.

El papel de ciertas instituciones en su apoyo al desarrollo cultural en España antes y después de la transición es un tema sobre el que conviene profundizar y desarrollar en futuras investigaciones. Muchas de ellas becaron a numerosos artistas permitiéndoles ampliar su formación en el extranjero, como ya apuntaban algunos de los entrevistados. Además, muchas de estas instituciones fueron las organizadoras de ciclos de conciertos, conferencias, exposiciones, cursos, etc. durante la dictadura, apoyando y difundiendo las actividades culturales en un contexto difícil (ya que incluso el cine de barrio era considerado oposición al régimen). Algunas de ellas son extranjeras, como el Instituto Francés, por ejemplo, que apoyó y permitió la difusión de la música de vanguardia en España durante la dictadura, como señala el entrevistado E 9. Otras instituciones que en sus actividades trataron de promocionar la cultura musical y se deben de tener en cuenta son el Instituto Alemán, la Casa Velázquez, la Fundación Juan March, la Fundación Humboldt, la Fundación Ramón Areces, la Fundación BBVA, la Residencia de Estudiantes, el Ateneo de Madrid, además de otras residencias y colegios mayores que promovieron actividades musicales en el ambiente universitario

La situación creada por el cambio político y todos los cambios mencionados, se pueden relacionar con el segundo de los objetivos de la investigación, cuya finalidad era explorar cuáles han sido los cambios que ha sufrido la música clásica en España durante el siglo XX. Además hemos recogido otros cambios como la mejora de las condiciones laborales para los músicos; mejora técnica de los profesionales de la música; aumento del nivel, calidad y cantidad de los profesionales de la música; el aumento de los medios de comunicación y difusión cultural; la aparición de nuevas posibilidades ligadas a las nuevas tecnologías de difusión (radio, televisión y en la actualidad, internet y las redes sociales); aumento general de los medios etc. Todos los cambios sugieren que se ha producido una mejora global de la situación, según el 60% de los entrevistados, a pesar de que existe la creencia general de que todavía queda mucho por hacer. Estos resultados sugieren que se cumple la primera de las hipótesis que postulaba que la situación de la

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Conclusiones

música clásica en España ha mejorado. Dicha afirmación debe ser puesta en el contexto, puesto que aunque los avances han supuesto una revolución en el panorama musical español, todavía queda mucho por conseguir en materia de cultura musical.

En la actualidad, todavía queda pendiente desvincular la música de las decisiones políticas. Como se desprende de los análisis realizados, la política, aunque sea de manera indirecta, ha influido notablemente en los cambios producidos en la música clásica. Muchas veces, el mérito de ciertos logros se encuentra vinculado a personas concretas que han desempeñado un cargo político. Evidentemente, son necesarias unas políticas culturales para ayudar al desarrollo de la música clásica, pero hay que evitar las intromisiones políticas en las cuestiones técnicas que sean competencia exclusiva musical. De intromisiones políticas en cuestiones musicales existen muchos ejemplos, como la destitución de puestos técnicos en el Ministerio de Educación tras los cambios de gobierno (como señala E 13 o en Ortega, 2011) o el proceso que se vivió en el Teatro Real con la destitución de Gerard Mortier, quien, hasta septiembre de 2013, fue su director artístico (Verdú, 2013). Es deseable una estabilidad que permita una continuidad de los proyectos musicales, estabilidad que será posible siempre que la política sea independiente de la cultura.

Es preciso que la música clásica encuentre su espacio dentro de la sociedad postmoderna, tan diferente de la sociedad en la que surgió y para la que se creó. Para ello, es necesario que se transforme y adapte a la nueva sociedad en la que vivimos, centrada en la cultura audiovisual y con un evidente cambio de eje en el centro cultural, volcado hacia el mundo anglosajón. La música debe encontrarse dentro, y no fuera, como actualmente se encuentra en España, de los valores estéticos postmodernos. Otro cambio relevante a tener en cuenta que ha introducido la postmodernidad y que afecta a la música clásica es la pérdida de sentido de la excelencia como meta artística, como señalaba el entrevistado E 10. En la postmodernidad son las leyes del mercado las que rigen fundamentalmente la creación artística. La vocación de perdurabilidad y de excelencia de las obras de música clásica contrasta con los valores temporales y mudables de las sociedades postmodernas, factor que también puede influir en la falta de viabilidad de la música clásica en la sociedad actual.

La puesta al día de la música clásica también pasa por una igualación de las oportunidades de género en la profesión. Precisamente, uno de los logros de las sociedades postmodernas es la igualdad de género (Inglehart, 2005). Como se ha presentado en esta tesis doctoral, el tema de género era visible casi de forma exclusiva para las entrevistadas y no así para los hombres. Tradicionalmente, la música clásica ha sido un ámbito privilegiado del género masculino, si bien en la infancia no estaba bien visto que un niño se dedicase a la música porque, como ya se ha expuesto con anterioridad, era cosa de niñas, ya que formaba parte de la educación de las mujeres. Tradicionalmente, la profesionalización en el campo de la música ha sido eminentemente masculina, a pesar de la importancia que tenía la música en la educación femenina. El único oficio musical al que se podía dedicar la mujer era la docencia, y se restringía su acceso conforme aumentaba el nivel de los estudios. A día de hoy, la historia de la música de las mujeres permanece siendo desconocida en su mayoría, salvo algunos notables ejemplos, como se ilustra a través de la historia de la composición en el que se inscriben nombres como el de las compositoras Hildegard von Bingen, Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Alma Mahler, o Maria Agata Szymanowska. Como intérprete, la mujer estaba proscrita e incluso tenía prohibida la interpretación de música en las iglesias. En la actualidad, la incorporación de la mujer al mercado laboral musical ha permitido ir igualando siglos de desigualdades. Sin embargo, según los datos disponibles en las orquestas españolas (Setuáin & Noya, 2010), a día de hoy se sigue perpetuando la discriminación por género, ya que sólo una de cada tres intérpretes es mujer, lo que sitúa a las orquestas españolas en cifras similares a las del mercado laboral español de hace una década (Setuáin & Noya, 2010). Además, las mujeres egresadas de un centro superior de formación musical suponen un 40%, cifra que señala el desajuste entre la oferta educativa y la demanda profesional (Setuáin & Noya, 2010). En cuanto a las cifras que presentan los Anuarios de Estadísticas Culturales del Ministerio de Cultura en cuanto a la educación musical, éstas señalan que la proporción de mujeres y hombres se ha igualado (Ministerio de Cultura, 2010), llegando a quedar por encima el número de mujeres en algunos casos. Puntualmente, persisten diferencias en el porcentaje de docentes para ciertos centros en los

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Conclusiones

que el 70% de los docentes son masculinos (Ministerio de Cultura, 2010). Al mismo tiempo, la progresiva integración de la mujer al mercado laboral ha generado otros problemas como los derivados de la conciliación de la vida familiar y laboral, o la tiranía de la imagen que se ha impuesto desde los parámetros de la cultura audiovisual de la postmodernidad, que exige a las mujeres que se dedican a la interpretación musical además de una excelencia interpretativa, una imagen física que encaje con los parámetros de belleza femenina vigentes.

9.1.- Limitaciones de la investigación.

Es necesario conocer y valorar algunas de las limitaciones de esta investigación para poder apreciarla en su conjunto. La muestra seleccionada en la investigación no recoge todas las profesiones que alberga el mapa musical. Esto se debe a varios motivos. En primer lugar, está el propio sesgo impuesto por las características y procedencia de los informantes privilegiados que han permitido contactar con los entrevistados. A pesar de lo cual, se ha logrado abarcar una buena parte del universo musical y atender sobre todo a los sectores más poblados de este mapa. Bien es cierto que, de cara a futuras investigaciones sería, conveniente completar la información con nuevas entrevistas a agentes, programadores de salas de conciertos, luthiers, editoriales, estudios de grabación etc.

Otro de las limitaciones de la investigación es la geográfica y está directamente relacionado con la procedencia de los informantes. Para incluir toda la geografía española en la muestra hubiese sido necesario incorporar en la muestra a entrevistados de la zona de Barcelona y de la zona valenciana. Ambas son zonas con una importante y diferencial actividad musical que sería necesario atender en posteriores investigaciones. En este sentido, Barcelona se configura como el otro polo concentrador de la actividad musical española, en contraposición a Madrid. En ciertos casos, su actividad musical es más antigua que la de la capital española y se ha mantenido más tiempo activa (es el caso de la actividad operística por ejemplo en el Liceu). El caso de la

Comunidad Valenciana es particularmente interesante por la gran proliferación y raigambre de sus bandas de música, ligadas tanto a las escuelas municipales de música, como a la gran tradición social de la música de banda, insertada socialmente como una tradición familiar y asociada a ritos festivos¹⁰⁶. De manera que de igual manera que parece conveniente completar la muestra añadiendo más profesiones representativas del universo musical, también parece recomendable de cara a futuras investigaciones incluir en la muestra entrevistados procedentes de la órbita catalana y valenciana, que en la presente investigación se han integrado de forma indirecta a través de la bibliografía y de los datos cuantitativos de la SGAE, para así poder contar con un mapa geográfico completo del país.

Otra de las limitaciones es la escasa disponibilidad de datos sobre música clásica. Las fuentes disponibles están congregadas en torno a una única institución de la que todas dependen de una u otra manera (tanto la SGAE, como el Centro Nacional de Documentación de Música y Danza, o el INE), que es el Ministerio de Cultura. Esto da lugar a que los anuarios adolezcan de cierta falta de independencia como sucede, por ejemplo, con el Anuario SGAE de 2012, que en ciertos momentos parece reproducir la publicidad del CNDM. Además, los datos sobre música clásica de los anuarios del Ministerio no aparecen desagregados en ciertas categorías, de manera que para según qué datos (empleo, empresas culturales o turismo cultural, como ya se indicaba en la introducción al análisis cualitativo) los datos sobre música clásica aparecen junto con otras categorías (ya no sólo con otros tipos de música sino también con otras actividades como la danza, la interpretación y la creación artística -en general-, diseño, etc.). De esta forma, resulta difícil realizar análisis que profundicen en la situación de la música clásica. Por otra parte, se echa en falta en los análisis de la música clásica un mayor tratamiento

¹⁰⁶Para obtener información más extensa sobre las bandas valencianas y su asociacionismo, es interesante el trabajo “Estructura presupuestaria, dimensión económica e impacto económico de las sociedades musicales en la Comunidad Valenciana” encargado por la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana y realizado por el equipo de ECONCULT, del Instituto Interuniversitario de Desarrollo Local de la Universidad de Valencia, desde una perspectiva económica (ECONCULT, 2011). Según éste trabajo, dicha Federación integra a un total de 536 Sociedades musicales de esta autonomía que corresponden a un 50% del total español. Para información sobre los orígenes e historia de las bandas municipales valencianas, es muy recomendable la tesis de Salvador Astruells Moreno “La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana”, publicada en 2003 por los servicios de publicaciones de la Universidad de Valencia.

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Conclusiones

estadístico de los datos que permitiese ahondar en el conocimiento de la música clásica, de su funcionamiento, características, claves, etc. La falta de series históricas anteriores a los años 90 dificulta una visión histórica del fenómeno y sugiere vías alternativas a las cuantitativas, como en el presente trabajo, en el que se ha optado por incluir un análisis cualitativo.

El valor del análisis cualitativo de esta tesis nace de la aportación sin precedentes para obtener información ante la falta de datos cuantitativos. La preeminencia de los estudios culturales y los análisis de las políticas culturales han centrado su interés en los datos de consumo y económicos. Sería necesario avanzar en otras direcciones para conseguir una visión más completa de la música clásica y sus características en nuestro país. Así, por ejemplo, se puede ahondar en las relaciones entre el fenómeno cultural de la música clásica y su relación con la formación musical¹⁰⁷ en nuestro país, o realizar estudios comparativos con otros países de la órbita europea (aprovechando los datos contenidos en el EUROSTAT) o ahondar en otros ámbitos temáticos: la cuestión del género, la influencia de la Iglesia en el desarrollo de la música clásica en nuestro país, el impacto de la red de auditorios y su funcionamiento, etc.

Además de nuevos estudios, en los ya existentes (anuarios SGAE, anuarios MCU o el libro blanco de PROMUSICAE) se echa en falta una explicación de los datos expuestos. Si bien el objetivo de un anuario es recopilar los principales datos culturales que se han producido durante un periodo anual, no sería aventurado proporcionar ciertas explicaciones o arrojar algunas claves que ayuden a interpretar los datos publicados. Por ejemplo, en el Anuario SGAE de 2011 se produce un notable aumento en el número de recintos para la celebración de eventos musicales y no se incluye ninguna explicación relativa a este aumento. Éste aumento puede deberse a un cambio en el recuento de los mismos (que empiecen a contar cierto tipo de local anteriormente no incluido) u otras causas externas como, por ejemplo, que con la crisis se hayan diversificado los espacios en la búsqueda de lugares

¹⁰⁷ En los datos que presenta el Anuario del Ministerio de Cultura (2010) se observa una gran diferencia en la proporción del alumnado de teatro y los de música, mientras que la concesión de subvenciones y el apoyo institucional prestado para unos y otros son similares y completamente desproporcional a su número de alumnos.

novedosos, más económicos, abierto a nuevos públicos, etc. Esta tendencia también se repite en el Anuario SGAE 2012 y tampoco aquí recibe explicación alguna. Como éste, son muchos los ejemplos de los anuarios que requieren de explicación (todas las variaciones que van recogiendo los anuarios: subida de los precios de las entradas, aumento del número de espectadores o de conciertos, etc.).

A diferencia de los Anuarios de Estadísticas Culturales del Ministerio de Cultura, los Anuarios de la SGAE no han incluido un capítulo metodológico en el que indiquen cómo se han recogido y tratado los datos en él presentados (excepto el “Informe SGAE 1998-1999” y la “Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2002-2003”, que sí incluyen un capítulo metodológico). Se entiende que los anuarios, en rigor y al igual que lo hacen los del Ministerio de Cultura, también deben incluir un capítulo metodológico en el que expliquen cómo son recogidos y producidos los datos que en él se exponen. A favor de los anuarios cabe destacar las innovaciones que han introducido: por ejemplo, que en el Anuario SGAE de 2012 hayan incluido a Ceuta y Melilla por primera vez, y en el Anuario SGAE de 2013 se incluya el idioma original de cada una de las Comunidades Autónomas españolas. En el Anuario de 2012 además se incluyó un apartado con información cualitativa por primera vez desde que se comenzaron a publicar los anuarios en el año 2000. La aportación del anuario resulta muy interesante puesto que por primera vez complementa los datos cuantitativos y ofrece una visión de los expertos en el ámbito cultural. Sin embargo, ésta aportación, en el caso de la música clásica, se reduce a dos entrevistas a dos profesionales, con lo que su visión del universo musical es bastante limitada. Además, las entrevistas son dirigidas, con lo que la información queda circunscrita a las preguntas formuladas. Además, el ámbito temporal al que hacen referencia las entrevistas es el presente o al pasado reciente, quedando sin cubrir el pasado más lejano para el que como ya hemos indicado, no existen datos anteriores a los años noventa.

En este sentido, es necesario tener en cuenta la valiosa aportación que realiza el presente estudio al incluir un extenso grupo de expertos y profesionales de la música clásica, que cubren buena parte del universo musical. Además, los entrevistados del presente estudio han aportado información muy extensa y diversa al haber optado por la realización de

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Conclusiones

entrevistas abiertas. La variedad, calidad y prolijidad de la información contenida en las entrevistas se puede observar en el análisis cualitativo de las mismas. Pero su riqueza no se agota ahí y todavía contienen mucha información y abundante material gracias a su carácter no dirigido y abierto. Como ya precisábamos anteriormente, la elección de las entrevistas abiertas como metodología de investigación se realizó con el objetivo de recoger la máxima información posible y acceder allí donde no llegan los datos cuantitativos. Por ello, la decisión de contar con la colaboración de profesionales de la música, como informantes privilegiados, que a través de sus vivencias y consideraciones personales nos han acercado a la historia viva de la música clásica en España, lo que ha posibilitado reconstruir los parámetros sociales contenidos en estas experiencias individuales.

Respecto al marco teórico utilizado para esta investigación, la teoría de Inglehart (1991, 1997, 2005; Inglehart & Welzel, 2006) nos ha servido de guía y de marco explicativo para los procesos de cambio observados en la música clásica. Sin embargo, no se ha incluido su jerarquía de valores en los análisis, ni en el cuantitativo ni el cualitativo. Esta no inclusión ha sido motivada por diversos factores. Por un lado, se carecían de datos específicos sobre música en la WVS, la EVS o en la agencia ASEP. Así mismo, los datos procedentes del MCU y de la SGAE tampoco podían ser tratados con respecto a los parámetros de dicha teoría por sus propias características (recogida, tratamiento estadístico, etc.). La incorporación de las entrevistas y su análisis cualitativo nos permitió cubrir ese vacío que presentaban los datos cuantitativos. En esta primera aproximación al objeto de estudio, se optó por realizar una selección temática que pudiese determinar los cambios que se habían producido, tema suficientemente amplio para optar por no incluir la posición que dichos temas ocupaban en la escala jerárquica de valores de Inglehart (Inglehart & Welzel, 2006). La constatación de cuáles han sido los cambios y cómo se han producido, ha ocupado la totalidad de la investigación. La posibilidad que brinda la teoría de Inglehart de medir qué posición ocupa la música clásica dentro de los valores de la sociedad es una interesante vía de investigación que queda abierta para futuras investigaciones. De hecho, es una sugerente propuesta para las agencias que miden los valores de las

La situación de la música clásica en España.

sociedades tanto a nivel estatal (ASEP) como a nivel internacional (EVS y WVS).

9.2. Perspectivas de futuro y nuevas vías de investigación

La crisis económica se ha convertido en uno de los factores centrales de todos los análisis en los últimos tiempos. Aunque en el planteamiento de la investigación no fue uno de los factores considerados, se hace imprescindible incluirlo en nuestra valoración. El actual contexto de crisis ha modificado sustancialmente el panorama de la música clásica en España y ha puesto de manifiesto los problemas del sistema económico que lo sustentaba. Los recortes presupuestarios que se han ido aplicando desde el comienzo de la crisis en 2007 por parte de los sucesivos gobiernos, han afectado notablemente a las subvenciones que han sido la base con las que se han formado y mantenido numerosas formaciones musicales españolas. Los datos recogidos en los diferentes anuarios indican un descenso progresivo y continuado en todos sus indicadores desde 2006 (Anuario SGAE, 2010, 2011, 2012, 2013). Dentro del sistema económico actual parece extremadamente complicada la supervivencia de las formaciones musicales en base a las subvenciones públicas. En España todavía no se ha generado un interés social que permita que la música sea un negocio atractivo para el sector privado. Por una parte, no existen alicientes financieros, como políticas de exención fiscal, que animen a las empresas privadas a invertir en el sector. Obviamente, si no existe un interés social general, es difícil que los inversores se animen a apoyar la música. Por eso es necesario que los esfuerzos por ir educando a la población general se complementen con políticas y medidas que animen a la inversión privada en el sector. De esta forma, se iría ordenando con políticas económicas el trasvase del peso de la financiación de la música al sector privado para que así su carga estuviese mejor distribuida y los problemas en el sector público o en el privado no afectasen tanto la subsistencia de la música. No se trata de extender la política de privatizaciones, sino de buscar soluciones a un sistema que actualmente no funciona en lo económico. Serían preciso medidas que

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Conclusiones

hiciesen al sector cultural más fuerte ante las crisis económicas que habitualmente se suelen cebar en el sector.

Desde el inicio de la crisis económica en 2007 se han ido sucediendo las noticias del gran impacto que está teniendo la crisis en el sector musical. En 2010 asistimos al final del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea o CDMC, que se integró dentro de la estructura del CNDM o Centro Nacional de Difusión Musical (Collado, 2010; Durán-Loriga, 2010), así como a la desaparición del Festival de Música Contemporánea de Alicante, reconvertido en ciclo para abaratar los costes que suponen un festival, según sus responsables (Gaviña, 2013, abril 23; Martínez, 2013; Moltó, 2013). También ha desaparecido la orquesta escuela de la Orquesta Sinfónica de Madrid u OSM (Gaviña, 2013, mayo; Montaña, 2013), así como la Joven Orquesta de Andalucía (Marín Cejudo, 2011) debido a los recortes en las partidas de presupuestos de la Comunidad de Madrid y la Junta de Andalucía. En el caso de la orquesta escuela de la OSM esta situación surge tras el recorte presupuestario de la Comunidad de Madrid a la partida presupuestaria del Teatro Real (EFE, en el ABC, 2013, enero 1). En el caso de la Joven Orquesta de Andalucía, se quejan además del agravio comparativo en la reducción presupuestaria que desde la Junta de Andalucía se ha aplicado a su formación, que actualmente dispone de 200.000 € según Marín Cejudo (2011), mientras que la Junta de Andalucía destina para la Fundación Baremboim-Said 1.000.000 €, también según Marín Cejudo (2011). En vez de la completa desaparición, en otras entidades musicales se ha optado por otros procesos como la fusión. En esta situación se encuentran dos de las orquestas con financiación pública de Euskadi (Chamizo, 2013): la Orquesta Sinfónica de Euskadi (EOS) y la Orquesta Sinfónica de Bilbao (BOS). Esta medida también ha sido adoptada en otras orquestas europeas, como las orquestas de Stuttgart y de Baden-Baden y Freiburg, como citaba la diputada de cultura de Bizkaia Josune Ariztondo el 29 de enero de 2013 en la presentación de la propuesta de fusión de las orquestas vascas en el parlamento de Euskadi. En un proceso similar se encuentra el Coro de Radio Televisión Española, que, según la propuesta presentada en el Anteproyecto de Ley OPERA, publicado en septiembre de 2013 por el Gobierno para la racionalización de la administración pública, apunta a la integración del Coro de RTVE en otros coros de gestión

pública del INAEM, como el Coro Nacional y el Coro del Teatro de la Zarzuela. En peor situación se encuentran el Teatro del Liceu (Cía, 2013) y el Palau de las Arts de Valencia (Ferrán Bono, 2013), ambos inmersos en un proceso de ERE en sus plantillas. El Teatro del Liceu ha visto además agudizada su crisis con la marcha de su director artístico Joan Matabosch, quien ha sido fichado por el Teatro Real tras la destitución de Gerard Mortier. La situación en general de las orquestas españolas es crítica y muchas ven peligrar su continuidad- es por eso que desde la Asociación de Músicos Profesionales de Orquestas Sinfónicas (AMPOS) y la Asociación de Autores e Intérpretes o Ejecutantes (AIE) se organizó en septiembre de 2013 una protesta a nivel general, que se concretó en un concierto simultáneo en 16 ciudades españolas (Grajera de León, 2013). A pesar de estas acciones, no existe una acción conjunta a diferencia de otros sectores profesionales, como la marea blanca dentro del sector sanitario o la marea verde en la educación, lo que denota el fraccionamiento del sector cultural. Esta falta de unión dentro del sector cultural, también extensible al musical, dificulta las acciones conjuntas de defensa o reivindicación dentro del status profesional. Otras entidades musicales, como las bandas de música, fuertemente arraigadas en la sociedad valenciana, también se han visto afectadas por los recortes de hasta un 55% por parte de la Generalitat de Valencia (Comes & Saleh, 2010). La crisis afecta a todos sectores de la música clásica, de manera que las escuelas de música tampoco se han librado de quedar diezmadas ante la reducción de los presupuestos municipales, fuente principal de sus ingresos (Silió, 2013). La subida de las tasas se nota en todo el sistema educativo, desde las escuelas municipales de música hasta los centros superiores de música: hacen que cada vez sea más difícil acceder a los centros de educación públicos y ponen en cuestión su viabilidad al ir vaciando poco a poco sus aulas. La educación musical además tiene otros problemas derivados de la nueva Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad de la Educación o LOMCE que tiene previsto reducir las horas de estudio de la música en la enseñanza general, quedando la música reducida a una asignatura optativa, así como la desaparición del bachillerato de artes escénicas (Sukia Zilbeti, 2012). A todo lo expuesto hay que sumarle otros muchos recortes que afectan a ciclos, festivales, cursos, y otras entidades dedicadas a la música, como refleja el cierre de Harmonía

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Conclusiones

Mundi y Diverdi, ambas distribuidoras de discos (en “Malas noticias para la industria cultural”, 2013, julio-agosto, editorial publicado en la revista *Sherzo*, 287).

Pero esta situación de crisis, que afecta especialmente al sector cultural, no es exclusiva de España, sino que también afecta a otros países a nivel internacional. Así, por ejemplo, la Orquesta Filarmónica de Berlín encabezó una huelga de las orquestas alemanas denunciando su deteriorada situación provocada por los recortes (Gaviña, 2013, septiembre 30). Más grave ha sido el cierre de la New York City Opera que, acosada por la falta de presupuesto y a pesar de la campaña de recogida de dinero emprendida entre los ciudadanos y donantes anónimos, no ha podido evitar su cierre (Sherwell, 2013). De hecho, desde la teoría de cambio social de Inglehart (1997; Inglehart & Welzel, 2006) se plantea que en los periodos de grave recesión económica las sociedades tienden a disminuir sus valores más postmodernos, dentro del que se incluiría la música, y a volver a los valores materialistas (Díez Nicolás, 2011; Inglehart & Welzel, 2006).

Son muchas las noticias que en este contexto de crisis aparecen publicadas con frecuencia aludiendo a los recortes y sus efectos en la cultura y en la música clásica. A pesar de todos los problemas y peligros que entraña esta situación, de las deficiencias en el sistema educativo y de la falta de cultura musical en España, las vocaciones musicales parece que todavía no se han visto afectadas. Actualmente, España continúa siendo una enorme cantera de músicos profesionales. La vocación musical parece independiente del contexto, pues son muchos los músicos españoles que contra viento y marea y gracias al esfuerzo personal y de su entorno familiar¹⁰⁸ logran convertirse en profesionales de alta calidad. Evidentemente, la situación exige una reconversión del sistema de financiación de la cultura y obliga a tomar medidas urgentes e imaginativas que pongan freno al rápido y profundo deterioro del sector. Ya se están llevando a cabo algunas iniciativas, como el

¹⁰⁸ Las familias son la principal fuente de financiación de los estudiantes de música, haciendo habitualmente grandes inversiones económicas para que puedan estudiar, perfeccionarse, comprar instrumentos, material, etc.

“crowdfunding”¹⁰⁹ como medida de financiación. Como antecedentes, se acostumbra a nombrar al grupo de rock inglés “Marillion”, que en 1997 se financió su gira por Estados Unidos gracias a las aportaciones de sus fans estadounidenses. Pero ya en 1989 y en España, el grupo extremeño “Extremoduro” utilizó este medio para financiar su primer disco “Rock transgresivo”. Actualmente, cada día son más las pequeñas compañías que utilizan este medio de financiación. Pero no son las únicas ya que, por ejemplo, la Fundación Guerrero ha puesto en marcha el “crowdfunding” o micro-mecenazgo para financiar el premio del público de su 14º Concurso de Canto Jacinto Guerrero¹¹⁰. Otro ejemplo es el festival de Ribadeo (Lugo, Galicia) que, viendo peligrar su existencia, también ha puesto en marcha la colaboración o “sponsorship” para financiar su Festival Internacional de Música Clásica de Ribadeo tras la retirada de la financiación pública. Además del “crowdfunding” también se están desarrollando otras ideas para hacer más viables las producciones de música clásica como, por ejemplo, las coproducciones que ya se están llevando a cabo en el Teatro Arriaga, como se indicaba en el análisis cualitativo (ver también la entrevista a Laura Revuelta, Redactora jefe de ABC Cultural; Anuario, 2012).

Asimismo se han puesto en práctica otras iniciativas, como es la utilización y alquiler de los grandes teatros y coliseos de la ópera para otro tipo de espectáculos que no son estrictamente de música clásica. Así, por ejemplo, David Bisbal creó un espectáculo llamado “Una noche en el Teatro Real”, un concierto acústico del artista que tuvo lugar en el Teatro Real y que como espectáculo llevó de gira a otros grandes teatros de todo el mundo, como el Carnegie Hall de Nueva York. Este concierto acústico fue editado en DVD y fue el primer DVD en superar en ventas a un CD. Dado su éxito, repitió la iniciativa con su concierto “Live at the Royal Albert Hall” en Londres junto a otros artistas

¹⁰⁹ El “crowdfunding” es un término inglés que significa financiación en masa o por suscripción, que también se ha llamado financiación colectiva, micro-financiación colectiva o micro-mecenazgo y es una práctica que sirve para recolectar dinero u otros recursos mediante cooperación colectiva para financiar un proyecto. En los últimos tiempos ha sido una práctica muy extendida, favorecida por la popularidad de las redes sociales en internet que facilitan el proceso.

¹¹⁰ Así lo exponen en su página web: http://fundacion.fundacionguerrero.com/14o-concurso-de-canto-jacinto-guerrero_58-ES

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Conclusiones

como Malú, Rosario o Luis Fonsi. En esta línea, el Teatro Real acogió en la temporada 2013/2014 durante tres días al grupo “Antony & the Johnsons”.

Por otra parte, ya se han iniciado unas nuevas políticas de precios que animen a la asistencia de conciertos. Así, y como ya indicaba el entrevistado E 17, se han aplicado descuentos y condiciones especiales para jóvenes en el afán de atraer nuevo público. La política de abonos también se ha convertido en una práctica extendida como medio de fidelizar al público. El antiguo argumento de que la música clásica es cara ya no se sostiene. Evidentemente hay entradas para todos los bolsillos, pero por precio ya no se mantiene su supuesto elitismo. Para ello, se puede hacer una comparación entre los precios de las entradas para asistir a conciertos de música clásica y a eventos deportivos (ver Anexo 3). Como se puede ver en este anexo, la oscilación de precio de las entradas para los conciertos de música clásica en comparación con un evento deportivo no es tan grande como se cree popularmente. Ambos tipos de institución mantienen políticas de venta de abonos como forma fundamental de venta de entradas. En cuanto al precio de entradas, se puede decir que hay entradas del mismo precio “popular”, tanto para acudir a la ópera o a un concierto de música clásica como para ver un partido de fútbol o de baloncesto, con entradas a 20 € y menos. Cuando hablamos de partidos importantes, los precios se disparan y se alejan mucho de cualquier precio de un concierto de música clásica. De manera que la afirmación popular del elevado precio de las entradas para acudir a la ópera o un concierto de música clásica ya no se sostiene.

Otras actividades novedosas con las que se ha pretendido fomentar una mayor participación social de la música clásica en la sociedad ha sido aprovechando las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías. El cine y la publicidad se han convertido en dos elementos muy relevantes como difundidores de música clásica. Por otro lado, se están llevando a cabo iniciativas como la reproducción en diferido o en directo de óperas y conciertos desde las salas más importantes del mundo, tanto en internet como en salas de cine, que ayudan a acercar y hacer más accesible la música clásica al público.

La oferta de música clásica se ha ido concentrando en los últimos años alrededor de las grandes figuras del panorama musical como reclamo para llenar las salas. A este hecho también se aludía en el Anuario SGAE 2012 en la

entrevista realizada a Laura Revuelta, redactora jefe del ABC Cultural, quien exponía lo incomprensible del hecho de que “las grandes estrellas del marketing musical hayan convertido a España en los últimos años en su paraíso” (Anuario SGAE, 2012, pág.3). Esto ha generado el aumento de los cachés de los intérpretes más populares, sobre los que se han construido la mayoría de las programaciones¹¹¹. Esto ha dificultado la supervivencia e incluso la sola existencia de una clase media de intérpretes de la música que puedan vivir de la música. Esta característica del sistema musical ha ahondado en las dificultades de profesionalización que ya existían en la carrera musical. Las dos salidas profesionales más habituales que todavía persisten es o ser docente o ser solista (de primera línea). Sería preciso que se habilitase un espacio social en el que pudiesen desarrollar su actividad dignamente estos profesionales de la música que en la actualidad sólo cuentan con dos espacios: o el amateur o el nivel profesional de primera fila. Una mayor imbricación en la sociedad de la música clásica, junto con una mayor educación musical, permitiría hacer sostenible una clase media profesional que además extendiese y democratizase en mayor medida la música clásica.

A través de todo lo expuesto se hace patente la necesidad de una reforma del sistema económico sobre el que se asienta la música clásica, así como unas nuevas políticas culturales que se adapten a la realidad de la situación de la música clásica en el país y fomenten la imbricación de la música dentro de la cultura de la sociedad a través de iniciativas conjuntas desde los diferentes ámbitos: legislativo, educativo, cultural, económico, etc. La tendencia hacia valores postmaterialistas parece prever el aumento de los valores estéticos dentro de las sociedades postindustriales a pesar del actual regreso a posiciones más materialistas. (Díez Nicolás, 2011; Inglehart & Welzel, 2006). Habrá que ver cómo, cuándo y en qué forma se concretan estas tendencias en España y más concretamente en su aplicación a la música.

En general, y como hemos ido desgranando, la situación de la música clásica en España ha mejorado notablemente, dado que ha pasado de un

¹¹¹ La programación, y por extensión los programadores, es otro de los problemas que contribuye a la actual situación de la música clásica. Una programación anticuada y repetitiva, así como unos programadores con escasos conocimientos musicales y con formación como gestores contribuyen al estado actual de la música clásica.

CAPÍTULO IV. Resultados y Conclusiones

Conclusiones

estado precario en el que prácticamente no existía nada a una etapa en la que se ha generado una infraestructura que ha permitido el desarrollo de una actividad musical sin precedentes en el ámbito español. La creación de la infraestructura sobre la que erigir un sistema cultural musical supone la apertura de posibilidades impensables sólo unos años antes. El retroceso que la crisis está suponiendo en la música clásica no implica la destrucción de las posibilidades reales que ahora sí tiene el país, que cuenta con los medios ya contruidos. En la actualidad, se necesita imaginación y esfuerzo para no perder todos los avances que durante estos años han costado conseguir y en el que se ha invertido el empeño personal de muchos individuos. Por eso es preciso que se aúnen esfuerzos desde instituciones públicas y privadas para conseguir un discurso unificado en el que insertar las reivindicaciones que permitan mantener y aumentar la música clásica de este país.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Adenot, P. (2008). *Les musiciens d'orchestre symphonique: de la vocation au désenchantement*. Paris: L'Harmattan.
- Adenot, P. (2010). La question de la vocation dans la représentation sociale des musiciens. *Proa – Revista de Antropologia e Arte*. [on-line]. Año 02, nov. Disponible en: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/paulineadenotFR.html> [Consultado en agosto 2014].
- Adorno, T. W. (2003 [1975]). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004 [1970]). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2009 [1973]). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.
- Alonso, L. E. (1998). Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista en las prácticas de la sociología cualitativa. En L. E. Alonso, *La mirada cualitativa en sociología* (pp. 65-91). Madrid: Fundamentos.
- Álvaro, J. L., & Garrido, A. (2003). *Psicología Social. Perspectivas Psicológicas y Sociológicas*. Madrid: McGraw Hill.
- Amoruso, N. (2008). Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz. *A parte Rei*. 55, Enero. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/amoruso55.pdf> [Consultado en agosto 2013].
- Ariño, A., Castelló, R., Hernández, G. M., & Llopis, R. (2006). *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación Autor.
- ASEP. Banco de datos. Disponible en: (www.jdsurvey.net). [Consultado en septiembre de 2014]
- Astruells, S. (2003). *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Tesis para optar al título de Doctor. Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad de Valencia. Valencia: Servei de publicacions. Disponible en: (<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/15667/ASTRUELLS.pdf?sequence=1>). [Consultado en junio de 2013]
- Atlas of European Values, www.atlasofeuropeanvalues.eu
- Attali, J. (1977). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Barcelona: Ruedo Ibérico.
- Auditori Barcelona: www.auditorio.cat/es [Consultado en septiembre de 2014]

- Auditorio “Miguel Delibes”, Valladolid: www.auditoriomigueldelibes.com [Consultado en septiembre de 2014]
- Auditorio Nacional de España: www.auditorionacional.mcu.es [Consultado en septiembre de 2014]
- Bakagiannis, S., & Tarrant, M. (2006). Can music bring people together? Effects of shared musical preference on intergroup bias in adolescence. *Scandinavian Journal of Psychology*, 47, 129 – 136.
- Barber, L.I. (1993). Los dioses muertos. *Revista de Occidente*, 151, 27-46.
- Barce, R. (1996). Doce advertencias para una sociología de la música. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, 273-282.
- Bardin, L. (1986). *El análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Basteiro, D. (2007). Un virtuoso del violín ofrece un concierto en el metro sin que nadie le escuche. (En prensa). Madrid: *20minutos.es* Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/223562/0/ara/malikian/metro/>. [Consultado en octubre 2014]
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Becker, H. S. (2008 [1982]). *Los mundos del arte*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes editorial.
- Beltrán Villalva, M. (2010). Randall Collins y su “radical microsociology”. *RES*, 13, 117-121.
- Benzecry, C. E. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Blanes Arqués, L. (2005). La música en la universidad. *Discurso de investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad Politécnica de Valencia*. Disponible en: <https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/luis-blanes/discurso-es.html> [Consultado en abril de 2013]
- Blardony, S. (2013). Desaparición del Festival de Música Contemporánea de Alicante: las culpas compartidas. *Sul ponticello. Revista on-line de música y arte sonoro*, 45. (Abril). Disponible en: <http://www.sulponticello.com/desaparicion-del-festival-de-musica-contemporanea-de-alicante-las-culpas-compartidas>. [Consultado en abril de 2013]
- Blaukopf, K. (1988). *Sociología de la música*. Madrid: Real Musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Blumer, H. (1982 [1969]). La posición metodológica del interaccionismo simbólico. En H. Blumer, *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. (pp. 1-44). Barcelona: Hora.
- Bonet, L. (1999). Evolución y retos de la política cultural en España. *Tablero. Revista del Convenio Andrés Bello*, 61 (agosto), 89-99
- Bono, F. (2013). La orquesta del Palau de les Arts rechaza el pacto del ERE y se queda en minoría. (En prensa). Valencia: *El País*. Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/09/30/valencia/1380568530_811775.html . [Consultado en septiembre 2013]
- Bourdieu, P. (2004 [1979]). *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2005 [1995]). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2008 [1984]). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Bouzada Fernández, X., & Rodríguez Morató, A. (2007). Sociología de la cultura y de las artes. En M. Pérez Yruela (Comp.), *La Sociología en España*. (pp. 439-454). Madrid: CIS y FES.
- Carles, J.L., & Palmese, C. (2005). Auditorios y teatros. 20 años de espacios para música en España. *Revista Scherzo*, 203, 122-125.
- Carrasco Arroyo, S. (1999). Indicadores culturales: una reflexión. *ECONCULT. Revista del Área de Investigación en Economía de la Cultura y el Turismo*. Universidad de Valencia. Disponible en: <http://www.uv.es/~carrascsc/PDF/indicadoresCult.pdf>. [Consultado en junio 2013]
- Centro de Documentación de Música y Danza (CDMD). INAEM, MCU. Disponible en: www.musicadanza.es [Consultado en junio 2014]
- Chamizo, M. (2013). El proyecto de fusión de las dos orquestas vascas causa sorpresa y desconfianza. (En prensa). Donostia: *Gara*. Disponible en: <http://gara.naiz.info/paperezkoa/20130130/385379/es/El-proyecto-fusion-dos-orquestas-vascas-causa-sorpresa-desconfianza> [Consultado en enero de 2013]
- Cía, B. (2013). El Liceu exige al Ministerio que pague el paro a los afectados por el ERE. (En prensa). Barcelona: *El País*. Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/09/19/catalunya/1379619916_054212.html . [Consultado en septiembre de 2013]
- Club Baloncesto Valladolid-Blancos Ruedas Valladolid: www.cbvalladolid.es

- Collado, G. (2010). Adiós al Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. *Docenotas. Revista de música y danza*. Disponible en: <http://www.docenotas.com/portada/notas/adios-al-centro-para-la-difusion-de-la-musica-contemporanea> . [Consultado en diciembre de 2010]
- Collins, R. (2005). *Sociología de las filosofías: una teoría global de cambio intelectual*. Barcelona: Hacer.
- Collins, R. (2008). *Violence: a micro-sociological theory*. Princeton: Princeton University Press.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos.
- Comes, M., & Saleh, S. (2010). Tijeretazo a la tradición musical. (En prensa) Valencia: *El País*. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/07/26/cvalenciana/1280171888_850215.html . [Consultado en julio de 2010]
- Contreras Zubillaga, I. (2009). Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: depuración de los profesores del conservatorio superior de música de Madrid. *Revista de Musicología, XXXII*, 569-583.
- Contreras Zubillaga, I. (2011a). El Concierto por la Paz. Tres encargos estatales para celebrar el 25 aniversario del franquismo. *Seminario de Historia, Fundación Ortega y Gasset*. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/historia/ortega/2-11.pdf> . [Consultado el 18/05/2014]
- Contreras Zubillaga, I. (2011b). El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939). *Amnis. Revista electrónica*. Disponible en: <http://amnis.revues.org/1195>. [Consultado en abril de 2014] DOI: 10.4000/amnis.1195
- Croom, A. M., (2012) Music, neuroscience and the psychology of well-being: a précis. *Frontiers of Psychology, 2*, 1-15. DOI: 10.3389/FPSYG.2011.00393
- Cuadrado García, M., & Berenguer Contrí, G. (2002). El consumo de servicios culturales. Madrid: ESIC.
- De Nora, T. (1995). *Beethoven and the construction of a Genius*. Berkeley: University of California Press.
- De Nora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge UP.
- De Nora, T. (2004). Historical perspectives in music sociology. *Poetics, 32*, 211-221.
- De Nora, T. (2005 [2000]). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge UP.

BIBLIOGRAFÍA

- De Nora, T. (2013). *Music Asylums. Wellbeing Through music in Everyday Life*. London: Ashgate.
- Díez Nicolás, J. (1993) Una sociedad en transición. En *Telecomunicaciones y Sociedad. Libro Aniversario de los XXV años de FUNDESCO* (pp. 53-56), Madrid: FUNDESCO.
- Díez Nicolás, J. (1994). Postmaterialismo y desarrollo económico en España. En J. Díez Nicolás, & R. Inglehart (comp.) *Tendencias mundiales de cambio en los valores sociales y políticos* (pp. 125-155), Madrid: FUNDESCO.
- Díez Nicolás, J. (2000) La escala de postmaterialismo como medida de cambio de valores en las sociedades contemporáneas. En A. Orizo, & J. Elzo, *España 2000, entre el localismo y la globalidad. Encuesta europea de valores en su tercera aplicación. 1981-1999*. (pp. 285-310), Madrid: Editorial SM.
- Díez Nicolás, J. (2011) ¿Regreso a los valores materialistas? El dilema entre seguridad y libertad en los países desarrollados. *RES*, 15, 9-46.
- DiMaggio, P. (1982). Cultural Entrepreneurship in nineteenth-century Boston: The Creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture and Society*, 4, 33-50.
- DiMaggio, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, 52, 440-455.
- DiMaggio, P. (1997) Culture and Cognition. *Annual Review of Sociology*, 23, 263 – 287.
- Doise, W. (1980). Levels of explanation in the European Journal of Social Psychology. *European Journal of Social Psychology*, 10, 213-231.
- Dufour, M. (1998). Memoria, tiempo y música. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 2. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/musica.html> [Consultado diciembre de 2014]
- Dufour, M. (1999). El amor cortesano y la canción trovadoresca. Ensayo de sociología de la música. *Política y Sociedad*, 32, 207-230.
- Dufour, M. (2000). Memoria visual y memoria auditiva en las relaciones musicales. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 11. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/mimusica.pdf> [Consultado diciembre de 2014]
- Dufour, M. (2007). Música y medios de comunicación: en torno a Glenn Gould (1932-1982). *Política y Sociedad*, 44, 151-162.

- Durán-Loriga, J. (2010, diciembre, 11). Ante la desaparición del CDMC: ¿de qué os sorprendéis? *Apuntes de pensamiento musical y creación personal*. Blog personal. Disponible en: <http://jacoboduranloriga.blogspot.com.es/2010/12/ante-la-desaparicion-del-cdmc-de-que-os.html> . [Consultado diciembre de 2013]
- Durkheim, E. (2002). *La educación moral*. Madrid: Morata, D. L.
- ECONCULT (2011). *Estructura presupuestaria, dimensión e impacto económico de las sociedades musicales en la Comunidad Valenciana*. Disponible en: http://www.fsmcv.org/news/dades%20generals%20estudi%20impacte%20economic%20ssmm%20cv_2011.pdf . [Consultado el 30 de julio de 2014]
- EFE. (2007, abril 10). Un virtuoso del violín, ignorado al tocar en el metro de Washington. (En prensa) *El Mundo.es* Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/10/comunicacion/1176170531.html> . [Consultado en octubre 2014]
- Elías, N. (2002 [1991]). *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- Escoffier, N., Zhong, J., Schirmer A. & Quiu, A. (2013). Emotional Expressions in voice and music: same code, same effect?. *Human Brain Mapping*, 34, 1796-1810. DOI: 10.1002/hbm.22029
- España. Ley de Instrucción Pública, de 9 de septiembre de 1857, también llamada *Ley Moyano*. *Gaceta*, 19 de diciembre de 1847. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]
- España. Ley de 17 de julio de 1945 sobre Educación Primaria. *Boletín Oficial del Estado*, 18 de julio de 1945, núm. 199, pp. 385-416. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]
- España. Decreto 2618/1966 de 10 de septiembre sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música. *Boletín Oficial del Estado*, 24 de octubre de 1966, núm. 254, pp. 13381-13387. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]
- España. Ley 14/1970 de 4 de agosto, Ley General de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 6 de agosto de 1970, núm. 187, pp. 12525-12546. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]
- España. Real Decreto 2258/1977 de 27 de agosto sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura. *Boletín Oficial del Estado*, 1 de septiembre

BIBLIOGRAFÍA

- de 1977, núm. 209, pp. 19581-19584. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]
- España. Ley Orgánica 5/1980, de 19 de junio, por la que se regula el Estatuto de los Centros Escolares. *Boletín Oficial del Estado*, 27 de junio de 1980, núm. 154, pp. 14633-14636. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]
- España. Orden 17 enero de 1981 por la que se regulan las enseñanzas de educación pre-escolar y del ciclo inicial de la Enseñanza General Básica. *Boletín Oficial del Estado*, 21 de enero de 1981, núm. 18, pp. 1384-1389. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]
- España. Real Decreto 1195/1982 de 14 de mayo por el que se modifica el Real decreto 2033/1981, de 4 de septiembre. *Boletín Oficial del Estado*, 14 de junio de 1982, núm. 141, pp. 16051. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]
- España. Real Decreto 565/1985 de 24 de abril por el que se establece la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura y sus organismos autónomos. *Boletín Oficial del Estado*, 30 de abril de 1985, núm. 103, pp. 11986-11944. Disponible en: www.boe.es. [Consultado en agosto 2013]
- España. Ley Orgánica 1/1990 de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. *Boletín Oficial del Estado*, 4 de octubre de 1990, núm. 238, pp. 28927-28942. Disponible en: www.boe.es. [Consultado en agosto 2013]
- España. Ley Orgánica 10/2002 de 23 de diciembre, de Calidad de la Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 24 de diciembre de 2002, núm. 307, pp. 45188-45220. Disponible en: www.boe.es. [Consultado en agosto 2013]
- España. Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 4 de mayo de 2006, núm. 106, pp. 17158-17207. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]
- España. Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. *Boletín Oficial del Estado*, 10 de diciembre de 2013, núm. 295, pp. 97858-97921. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en enero 2014]
- España. Tribunal Supremo (Sala de lo Contencioso Administrativo, Sección 4ª) Sentencia núm. 122/2009 de 13 de enero. Disponible en: <http://www.sindicat.net/b/b/arts/arts.pdf> . [Consultado el 07/10/13]
- España. Real Decreto 1614/2009 de 26 de octubre 2009 por el que se establece la ordenación de las enseñanzas superiores reguladas por la Ley Orgánica

La situación de la música clásica en España.

2/2006 de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 27 de octubre de 2009, núm. 259, pp. 89743-89752. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]

España. Real Decreto 631/2010 de 14 de mayo por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 5 de junio de 2010, núm. 137, pp. 48480-48500. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]

España. Orden CUL/57/2011 de 20 de enero por la que se crea el Centro Nacional de Difusión Musical como centro de gestión artística del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. *Boletín Oficial del Estado*, 24 de enero de 2011, núm. 20, pp. 7264-7266. Disponible en: www.boe.es . [Consultado en agosto 2013]

España. Proyecto de Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Artística (LOMCE), Madrid, 17 de mayo de 2013. Disponible en: www.mcu.es . [Consultado en septiembre 2013]

España. Anteproyecto de Ley de OPERA, Oficina para la ejecución de la reforma de la administración. Informe de seguimiento, Septiembre 2013. Propuesta de reforma del coro de RTVE (integración dentro de otros coros del INAEM) dentro del proyecto de ley de racionalización de la administración pública. Disponible en: www.lamoncloa.gob.es . [Consultado en septiembre 2013]

European Values Study, www.europeanvaluesstudy.eu

Eyerman, R., & Jamison, A. (1997). *Music and Social Movements*. Cambridge: Cambridge UP.

Farnsworth, P. R. (1958). *The social psychology of music*. New York: Dryden Press.

Fouce, H. (2002). *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España. Madrid, 1978-1985*. Memoria para optar al Grado de Doctor. Facultad de Ciencias de la Información. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t26537.pdf> . [Consultado 14/10/13]

Fouce, H. (2008). Emociones en lugar de soluciones. Música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición. *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 12. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/105/emociones-en-lugar-de-soluciones->

BIBLIOGRAFÍA

[musica-popular-intelectuales-y-cambio-politico-en-la-espana-de-la-transicion](#) .

[Consultado el 17 de mayo de 2011].

Fubini, E. (2007 [1976]). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.

Fundación SGAE. MIRE. *Mapa Informatizado de recursos escénicos*. Disponible en: <http://www.mirem.net/web/mireinicio.php> [Consultado en septiembre de 2014]

Futbol Club Barcelona: www.fcbarcelona.es [Consultado en septiembre de 2014]

FC Barcelona Reagal: www.fcbarcelona.es/baloncesto [Consultado en septiembre de 2014]

García del Busto, J. L. (1981). *Turina*. Madrid: Espasa Calpe.

García del Busto, J.L. (2009). *Luis de Pablo. De ayer a hoy*. Madrid: Fundación Autor, ICCMU.

García de León Álvarez, Mª A. (1994). Para una historia de las disciplinas académicas. El caso de la Sociología en España (1940-1990). *Revista Complutense de Educación*, 5, 153-172. Madrid: Edit. Complutense. Disponible en:

<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDcQFjAB&url=http%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FRCE-D%2Farticle%2Fdownload%2FRCED9494220153A%2F17776&ei=jstbUsT4AaSe7Aae0IDYAQ&usg=AFQjCNHffucpA7AVLUon7pnKCGQm5UO1WA> .

[Consultado en junio de 2013].

Gaviña, S. (2013, abril 23). El festival de Música de Alicante se transforma en el ciclo "Alicante Actual". (En Prensa). *ABC.es* Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/20130423/abci-festival-musica-alicante-transforma-201304231402.html>. [Consultado en abril 2013]

Gaviña, S. (2013, mayo 30). Requiem por una joven orquesta. (En prensa). *ABC.es* Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/musica/20130528/abci-requiem-joven-orquesta-201305271733.html> . [Consultado en mayo 2013]

Gaviña, S. (2013, septiembre 30). La filarmónica de Berlín lidera una huelga de orquestas en Alemania. (En prensa). Madrid: *ABC.es*. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/musica/20130930/abci-huelga-orquesta-alemania-201309301851.html> . [Consultado en octubre 2013]

Giner, S., Lamo de Espinosa, E., & Torres, C., (Eds.) (1998). *Diccionario de Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.

- Goffman, E. (2007 [1961]). *Internados. Ensayo sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- González Sánchez, J.J. (2003). *Condiciones de trabajo y seguridad social de los profesionales de la música*. Madrid: SGAE. Iberautor Promociones Culturales, S.L.
- Gracia García, J. (1996). *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Grajera de León, F. (2013). Las sinfónicas tocan por su supervivencia. (En prensa). Madrid: *El País*. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/23/actualidad/1379951454_123071.html. [Consultado en septiembre 2013]
- Gutiérrez Barrenechea, M^a del M. (2007). *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma*. Madrid: Centro de investigación y documentación educativa (CIDE), Ministerio de Educación y Ciencia.
- Halbwachs, M. (1939). La mémoire collective dans les musiciens. *Revue Philosophique*. Marzo-Abril, 136 – 165. Disponible en: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ham.mem2> . [Consultado en noviembre 2013]
- Hallbwachs, M. (2004[1950]). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias Zaragoza.
- Hargreaves, D. J., & North, A. C. (1997). The Social Psychology of Music. En D. J. Hargreaves & A. C. North (Eds.), *The Social Psychology of Music* (pp. 1-21). Oxford: Oxford University Press.
- Hargreaves, D. J., & North, A. C. (1998). El estudio de lo social en la psicología de la música y en la educación musical. *Eufonía. Didáctica de la música*, 10, 45-50.
- Hargreaves, D. J. (1986). *The Developmental Psychology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hennion, A. (1988a). *La musique et l'accusation: pour une ethnologie du solfège*. Paris: Informe CIS – SER, Ministère de la Culture.
- Hennion, A. (1988b). *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseñenmet musical*. Paris: Anthropos.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Revista Comunicar*, 34, 25-33.

BIBLIOGRAFÍA

- Hennion, A., Martinat, F., & Vignole, J.P. (1983). *Les conservatoires et leurs élève*. Paris: Ministère de la Culture-La documentation Française.
- Hormigos Ruiz, J., & Martín Cabello, A. (2004a). El sonido de la cultura postmoderna. Una aproximación desde la sociología. *Saberes. Revista de Estudios Jurídicos, Económicos y Sociales*, 2, 1-14.
- Hormigos Ruiz, J., & Martín Cabello, A. (2004b). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista Española de Sociología*, 4, 259-270.
- Hormigos Ruiz, J. (2008). *Música y sociedad. Un análisis sociológico de la cultura musical de la postmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.
- Hormigos Ruiz, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *BARATARIA. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 14, 75-84. Disponible en: http://www.academia.edu/2158045/Sociologia_de_la_musica._Teorias_clasicas_y_puntos_de_partida_en_la_definicion_de_la_disciplina . [Consultado en agosto de 2013]
- Ibarretxe, G. (1999). Movimiento coral y nacionalismo vasco. *Euskonews & Media*, 47. Disponible en: <http://www.euskonews.com/0047zbk/gaia4704es.html> . [Consultado el 17 de Mayo de 2014]
- Inglehart, R. (1991). *El Cambio cultural en las sociedades industrializadas avanzadas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas - Siglo XXI
- Inglehart, R. (1997[1977]). *The Silent Revolution. Changing values and political styles among western publics*. Princeton: Princeton University Press.
- Inglehart, R. (2005) Modernización y cambio cultural: la persistencia de los valores tradicionales. *Quaderns de la mediterrània: cuadernos del Mediterráneo*, 5, 21-32.
- Inglehart, R., & Welzel, C. (2006). *Modernización, cambio cultural y democracia: la secuencia del desarrollo humano*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas - Siglo XXI.
- Juan Pablo II (2003) Quirógrafo en el centenario del motu proprio, *Tra le solitudini*. Disponible en: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/2003/documents/hf_jpii_le_t_20031203_musica-sacra_sp.html . [Consultado en septiembre 2013].
- Kuspit, D. B. (1975). Critical Notes on Adorno's Sociology of Music and Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 321-327.

- Lacárcel, J. (2003) Psicología de la música y emoción musical. *Education*, 20-21, 213-226. Disponible en: <http://revistas.um.es/index.php/educatio/article/viewFile/138/122>. [Consultado en septiembre 2013].
- Larráyo, A. (2011) La situación de la música clásica en España. *Treseffes. Revista de pensamiento musical*, 4, 32-39.
- Larráyo, A. (2014) Vocación vs Realidad social. Seminario de Introducción a la Sociología de la Música. Madrid, 30 abril (paper).
- Lasuén Sancho, J.R., García Gracia, M. I., & Zofio Prieto, J.L. (2005). *Cultura y Economía*. Madrid: Fundación Autor.
- Laukka, P. (2007). Uses of music and psychological well-being among the elderly. *Journal of Happiness Studies*, 8, 215-241.
- Lloyd Webber, J. (2013). I'm doing a Dudamel over here (En prensa). *The independent*, Disponible en: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/features/julian-lloyd-webber-im-doing-a-dudamel-over-here-8786800.html> . [Consultado en octubre de 2013]
- Longueira Matos, S. (2011). *Educación musical: un problema emergente de intervención educativa. Indicadores pedagógicos para el desarrollo de competencias en educación musical*. Memoria para optar al Grado de Doctor. Facultad de Ciencias de la Información. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Disponible en: <http://dspace.usc.es/bitstream/10347/3697/1/TESIS%20SILVANA%20LONGUEIRA.pdf> [Consultado en octubre de 2013]
- Lorenzo Quiles, O., & Ruxandra Anastasiu, I. (2009). *Music, Culture and Society. The public display of the musical and cultural knowledge in contemporary Spain*. San Vicente: Editorial Club Universitario.
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. México: Herder.
- Mainer, J.C., & Juliá, S. (2000). *El aprendizaje de la libertad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Malas noticias para la industria cultural. (2013, julio-agosto). Editorial publicado en la revista *Scherzo*, 287. Disponible en: <http://www.scherzo.es/content/malas-noticias-para-la-industria-cultural> . [Consultado en septiembre 2013]
- Marco, T. (1989 [1983]). *Historia de la música española*. Vol. 6. Siglo XX. Madrid: Alianza Editorial.

BIBLIOGRAFÍA

- Marín Cejudo, A. (2011). Los recortes de la Junta abocan a la Orquesta Joven de Andalucía a su desaparición. (En prensa). Huelva: *El Mundo.es*. Disponible en: <http://www.elmundo.es/accesible/elmundo/2011/01/02/andalucia/1293999298.html> . [Consultado enero de 2014].
- Martínez Berriel, S. (2008). Élités migratorias transnacionales: los músicos de orquestas clásicas en España. *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 12. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/> . [Consultado el 17 de mayo de 2011].
- Marx, K. (2010) *El capital: crítica de la economía política. Antología*. Madrid: Alianza editorial.
- Maslow, A. H. (1991[1954]). *Motivación y personalidad*. Madrid: Ediciones Santos.
- Maslow, A. H. (1994[1971]). *La personalidad creadora*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Menger, P. M. (2001[1983]). *Le paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*. Paris: L'Harmattan.
- Menger, P. M. (2003). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris: Le Seuil.
- Menger, P. M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard-Seuil, Hautes Etudes.
- Mila, M. (2002[1963]). *Breve historia de la música*. Barcelona: Ediciones Península.
- Ministerio de Cultura. MCU. Disponible en: <http://www.mcu.es> . [Consultado en junio de 2014].
- Ministerio de Cultura. MCU. (2010). Anuario de Estadísticas Culturales 2010 Disponible en: <http://www.mcu.es/estadisticas/MC/NAEC/> . [Consultado en abril 2014]
- Miserachs, Mons. V. (2006). La música sacra antes y después del Concilio Vaticano II. Conferencia impartida en el XXVIII Congreso Nacional de Música Sagrada. México.
- Moltó, E. (2013). La crisis acaba con el Festival de Música Contemporánea de Alicante. (en prensa). Alicante: *El País.es* Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/04/23/valencia/1366729823_313686.html . [Consultado en abril 2013]
- Montaño, J. A. (2013). Final para la Orquesta Escuela de la OSM. (Orquesta Sinfónica de Madrid). *Beckermesser. Actualidad y comentarios de música clásica y*

La situación de la música clásica en España.

ópera. Apartado de Cartas. Disponible en: <http://www.beckmesser.com/final-para-la-orquesta-escuela-de-la-osm/>. [Consultado en mayo 2013]

- Morán, A. (1981). *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Muñoz, B. (1998). Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en *Wozzek* de Alban Berg *Revista Española de Investigaciones sociológicas*, 84, 259-274.
- Muñoz, B. (2001). Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: un análisis crítico. *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, 18, 23-38.
- Nagore, M. (1995). Sociedades filarmónicas y de conciertos en el Bilbao del siglo XIX. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 25, 195-206.
- Nagore, M. (2002). *La revolución coral: estudio sobre la sociedad coral de Bilbao y el movimiento coral en España (1800 – 1936)*. Madrid: ICCMU.
- Nagore, M. (2007). Del Gernikako Arbola a La Marsellesa de la Paz. Música, política e ideología en Vizcaya (1876-1914). *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 50, 107-136.
- Nisbet, R (1981). *Historia de la idea de progreso*. Barcelona: Gedisa.
- Noya, J. (2010). *Desafinada. Crítica de la sociología postmoderna de la música*. Madrid: Grupo MUSYCA. Departamento de Sociología V (UCM). Trabajo Inédito.
- Noya, J. (2011). *Armonía universal: música, globalización cultural y política internacional*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Noya, J., & Ferri, J. (2011). Música y política: nacionalismo, internacionalismo y transnacionalismo. *Scherzo: revista de música*, 628, 97-101.
- Noya, J., & Queipo de Llano, E. (2011). *Cien años de Sociología de la música*. *Scherzo: revista de música*, 628, 90-96.
- Noya, J., del Val, F., & Pérez Colman, M. (Coords.) (2010). *Música, sociedad y creatividad*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Noya, J., del Val, & Muntanyola, D. (2014) Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*. 3, 541-562. DOI: 10.3989/ris.2013.03.23
- Oriol de Alarcón, N. (2005). La música en las enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI. *LEEME. Lista*

BIBLIOGRAFÍA

- Electrónica Europea de Música en la Educación*, 16, noviembre. Disponible en: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/oriol05.pdf> [Consultado en mayo de 2013]
- Ortega Dolz, P. (2011). En España falta que el arte sea independiente de la política. (En prensa). Entrevista a Blanca Li, en *El País.es* Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/03/31/madrid/1301570665_850215.html . [Consultado en septiembre 2013]
- Osaba, P.L. de (1989[1983]). Prólogo. Historia de la música española. Vol. 6. Siglo XX. Madrid: Alianza Editorial.
- Pablo VI, S. S. Papa (1963). *Constitución Sacrosantum Concilium*. Disponible en: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosantum-concilium_sp.html. [Consultado en septiembre de 2014]
- Palacios, M. (2008) *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Pérez Gutiérrez, M. (1985). *Diccionario de la música y los músicos*. Madrid: Istmo
- Pérez Zalduondo, G. (2002). *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Granada: Universidad de Granada.
- Pérez Zalduondo, G. (2006). Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la segunda república y primer franquismo. *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte. Universidade de Santiago de Compostela*. 5, 145-156.
- Pérez Zalduondo, G. (2011). Música, censura y falange: el control de la actividad musical desde la vicesecretaría de educación popular (1941-1945). *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187 – 751, 875-886. DOI: 10.3989/arbor.2011.751n5005.
- Pío X, S. (1903). Motu proprio: *Tra le solitudini*. Disponible en: http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_sp.html . [Consultado el 2 de octubre de 2013]
- Pío XII, S. (1955). Carta Encíclica: *Musicae Sacrae*. Disponible en: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_pxii_enc_2_5121955_musicae-sacrae_sp.html . [Consultado el 2 de octubre de 2013].
- Piston, W. (2003 [1941]). *Armonía*. Barcelona: Labor.
- Platón. *La república*. Madrid: Alianza Editorial.

- Primo de Rivera, P. (1950). *Discursos, circulares, escritos*. Madrid: Sección Femenina de la F.E.T. y de las J.O.N.S.
- Promusicae (2005). *Libro blanco de la música en España*. En línea: http://www.acam.es/pubdocs/documentos_26_LANG1.pdf [Consultado en noviembre de 2014].
- Promusicae (2013). *Libro blanco de la música en España*. En línea: <http://www.promusicae.es/libroblanco/2013/es/> [Consultado en noviembre de 2014].
- PSOE. (1979). *Propuestas culturales*. Madrid: Mañana Ed.
- Ramos Torre, R. (2010). Culturas del tiempo: música y sociedad a principios del siglo XX. En J. Noya, F del Val, & M. Pérez Colman (Coords.). *Música, sociedad y creatividad* (pp. 259-273). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ramos Torre, R., & Gabarró, M. (1993). Una aproximación al estudio de las desigualdades culturales: el caso de la cultura musical. *I Simposio sobre igualdad y distribución de la renta y riqueza* (pp. 49-95). Madrid: Fundación Argentaria, vol. VI.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario*. Disponible en: www.rae.es . [Consultado 09/08/2010]
- Real Madrid Baloncesto: www.realmadrid.com/baloncesto [Consultado en septiembre de 2014]
- Real Madrid Futbol Club: www.realmadrid.com [Consultado en septiembre de 2014]
- Real Valladolid Futbol Club: www.realvalladolid.es [Consultado en septiembre de 2014]
- Rebollo Ena, A. (2003). *La distribución de música en internet: análisis tecnológico, marco regulatorio y modelos de negocio*. Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores.
- Revista Española de Musicología. El “Motu proprio” de San Pío X y la Música (1903-2003). *Actas del Simposio Internacional*, 27, junio 2004. Madrid: SEDEM.
- Riedel, J. (1964). The sociology of Music, by Alphons Silbermann; trad. Corbet Stewart. *Ethnomusicology*, 8, 191-193.
- Rincón, M^a F. del (2010). Mujeres azules de la sección femenina: formación, libros y bibliotecas para el adoctrinamiento político en España (1939-1945). *Métodos de Información. MEI*, II (1), 59-81.

BIBLIOGRAFÍA

- Robertson, R. (2003). Glocalización tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad. En J. C. Monedero (coord.), *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización* (pp. 261-284), Madrid: Trotta
- Rodríguez Morató, A. (1988). La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber. *Papers. Revista de sociología*, 29, 9-61.
- Rodríguez Morató, A. (1996). *Los compositores españoles: un análisis sociológico*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Rodríguez Morató, A., & Rius Ulldemolins, J. (Coords.), (2012). La política cultural en España: los sistemas autonómicos. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11, 9-14.
- Rosen, Ch. (1997) Beethoven's Genius. *The New York Review of Books*. Abril 10, 66-67. Disponible en: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1997/apr/10/beethovens-genius-an-exchange>
- Salazar, A. (1936). *Música y sociedad en el siglo XX*. Madrid: Ediciones del Árbol.
- Salazar, A. (1953). *La música de España: la música en la cultura española*. Argentina: Espasa – Calpe.
- Salazar, A. (1972). *La música de España*. Madrid: Espasa – Calpe.
- Salazar, A. (1984 [1942-1946]). *La música en la sociedad europea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Salazar, A. (1987). *La música como proceso histórico de su invención*. Ciudad de la Habana: Editorial Artes y Literatura.
- Sánchez de Andrés, L. (2009) El pensamiento y la actividad musical de Francisco Giner de los Ríos. Iniciativas krausoinstitucionalistas en el ámbito de la educación musical (1869-1915). En J. M. Vázquez-Romero (coord.) *Francisco Giner de los Ríos. Actualidad de un pensador krausista* (pp. 199-250), Madrid: Marcial Pons Historia ed.
- Santa Sede, El Vaticano. Disponible en: www.vatican.va [Consultado 09/08/2014]
- Schirmer, A., Escoffier, N., Zysset S., Koester, D., Striano, T., & Friederici, A. D. (2008). When vocal processing gets emotional: On the role of social orientation in relevance detection by the human amygdala. *NeuroImage*, 40, 1402-1410. DOI: 10.1016/j.neuroimage.2008.01.018

- Schweiger, I., Romero, E., & Larráyo, A. (2010). La experiencia emocional asociada a la música. En J. Noya, F del Val, & M. Pérez Colman (Coords.). *Música, sociedad y creatividad* (pp. 130-144). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Setuáin, M., & Noya, J. (2010). *Género Sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas*. Informe grupo MUSYCA. (inédito)
- Sherwell, P. (2013). New York City Opera faces final curtain. (En prensa). *The Telegraph*. Disponible en: (<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/10344999/New-York-City-Opera-faces-final-curtain.html>). [Consultado en octubre de 2013].
- Silbermann, A. (1962). *Estructura social de la música*. Madrid: Taurus.
- Silió, E. (2013). Las escuelas de músicas agonizan. (En prensa). Madrid, *El País* Disponible en: (http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/04/09/actualidad/1365535265_338099.html). [Consultado en abril de 2013].
- Simmel, G. (2003 [1882]). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla.
- Sloboda, J. A. (1986). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Sloboda, J. A. (2005). *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*. Oxford: Oxford University Press.
- Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). (2000). *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural 1997-1998*. Disponible en: <http://www.artenetsgae.com/anuario/informe/frames.html> . [Consultado en agosto 2014]
- Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). (2005). *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2002-2003*. Disponible en: <http://www.anuariosgae.com/EncuestaHabitos2005/home.html> . [Consultado en junio 14]
- Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). (2009). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2007-2009*. Disponible en: <http://www.artenetsgae.com/anuario/anuario2007-2009/frames.html> . [Consultado en agosto 2014]
- Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). (2010). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2010*.

BIBLIOGRAFÍA

<http://www.artenetsgae.com/anuario/anuario2010/frames.html> . Disponible en:
[Consultado en agosto 2014]

Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). (2011). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2011*. Disponible en:
<http://www.artenetsgae.com/anuario/anuario2011/frames.html> . [Consultado en agosto 2014]

Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). (2012). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2012*. Disponible en:
<http://www.artenetsgae.com/anuario/anuario2012/frames.html> . [Consultado en agosto 2014]

Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). (2013). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2013*. Disponible en:
<http://www.artenetsgae.com/anuario/anuario2013/frames.html> . [Consultado en agosto 2014]

Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). (2014). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2014*. Disponible en:
<http://www.artenetsgae.com/anuario/anuario2014/frames.html> . [Consultado en enero 2015]

Sopeña, F. (1943). *Joaquín Turina*. Madrid: Editorial Nacional.

Spencer Espinosa, C. (2010). Sociology of Music. Tendencias, Issues, Perspectives. *Etno. Revista de música y cultura*, 2, 6-7. Disponible en:
<http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/etno-revista-musica-cultura-02-2010.pdf> [Consultado en mayo 2014]

Steingress, G. (2008). La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico. *Política y Sociedad*, 45, 237-260.

Sukia Zilbeti, X. (2012). Razones para la supresión del bachillerato de artes escénicas. (En prensa). Artículo de opinión, *El País*. Disponible en:
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/10/05/actualidad/1349437935_201866.html . [Consultado en octubre 2012]

Teatro Real de Madrid. Disponible en: www.teatro-real.com. [Consultado en septiembre de 2014].

Teatro del Liceu de Barcelona. Disponible en: www.liceubarcelona.cat . [Consultado en septiembre de 2014].

- Torcal Lorient, M. (1989) La dimensión materialista/ postmaterialista en España. *REIS*, 47, 227-254.
- Uña, O., & Hernández, A. (2004). *Diccionario de Sociología*. Madrid: ESIC.
- Vannini, P., & Waskul, D. (2006). Symbolic Interaction as Music: The Esthetic Constitution of Meaning, Self, and Society. *Symbolic Interaction*, 29, 5-18.
- Val Ripollés, F. del (2009). Los tiempos están cambiando: música y política en la Transición española. *Revista Transversales*, 14. Disponible en: <http://www.trasversales.net/t14val.htm> [Consultado en mayo 2014]
- Verdú, D. (2013, 3 de septiembre). Si el gobierno impone a mi sucesor, no esperaré a 2016: me voy. (En prensa) *El País.es* Disponible en: (http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/02/actualidad/1378150163_102238.html). [Consultado en septiembre 2013]
- Verdú, D. (2013, 12 de septiembre). El Real ficha a Matabosch y destituye, con efecto inmediato, a Mortier. (En Prensa) *El País.es* Disponible en: [Consultado en septiembre 2013]
- Vernik, E. (2012). Georg Simmel y la idea de nación. Una conversación con Otthein Rammstedt. *REIS*, 137, 151-162.
- VVAA (1988). *PAPERS. Revista de sociología*, 29, Monográfico dedicado a Sociología de la música.
- Weber, M. (1977[1921]). Los fundamentos racionales y sociológicos de la música. En M. Weber, *Economía y sociedad* (pp. 1118-1183). México: Fondo de Cultura Económica.
- Willems, E. (1969[1956]) *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Eudeba.
- World Values Survey, www.worldvaluessurvey.org [Consultado en septiembre 2013]
- Zolberg, V. (2002). *Sociología de las artes*. Madrid: SGAE.
- Zubiaur, F. J. (2004). Los encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la familia Huarte a un acontecimiento singular. *Anuales de Historia del Arte*, 14, 251-267. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0404110251A/31231> . [Consultado en septiembre 2014]

ANEXOS

La situación de la música clásica en España.

Anexos

Anexo 1: Siglas y abreviaturas utilizadas.

Anexo 2: Relación de orquestas por Comunidad Autónoma.

Anexo 3: Transferencia de las competencias en Educación.

Anexo 4: Relación de precios de los eventos de música clásica y eventos deportivos.

Anexo 5: Tabla comparativa de los precios de la música clásica y del deporte

.

Anexo 6: Reconstrucción histórica de los grupos de influencia en el contexto musical del s. XX en España

Anexo 1: Siglas y abreviaturas utilizadas

AEDOM – Asociación Española de Documentación Musical.
AEFMC – Asociación Española de Festivales de Música Clásica.
AEOS – Asociación Española de Orquestas Sinfónicas.
AESCA – Asociación Española de Sociología de la Cultura y las Artes.
AGA – Archivo General de la Administración.
AIE – Sociedad de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes
AIESGE – Artistas e Intérpretes Sociedad de Gestión
AIMC – Asociación para la investigación de Medios de Comunicación
ALEA – Laboratorio de Electroacústica
AMPOS – Asociación de Músicos Profesionales de Orquestas Sinfónicas
ANEMSEVI – Asociación Nacional de Empresarios Mayoristas del Sector Videográfico
ARC – Associació de Promotors, Managers i Representants de Catalunya
ASACC – Asociación de Salas de Conciertos de Cataluña
BOE – Boletín Oficial del Estado.
BOS – Orquesta Sinfónica de Bilbao
C 1 – Categoría número 1 (y consecutivamente, todas las categorías hasta la número 13)
CCAA – Comunidad Autónoma
CDMD – Centro de Documentación de Música y Danza.
CDN – Centro Dramático Nacional
CDT – Centro Documentación Teatral
CEO – Chief Executive Officer
CERC – Centre d' Estudis i Recursos Culturales
CIS – Centro de Investigaciones Sociológicas.
CNAE – Clasificación Nacional de Actividades Económicas
CND – Compañía Nacional de Danza
CNDM – Centro Nacional de Difusión Musical.
CNDMC – Centro Nacional para la Difusión de la Música Contemporánea.
CNE – Coro Nacional de España
CNO – Clasificación Nacional de Ocupaciones
CNTC – Compañía Nacional de Teatro Clásico
CRI – Cadenas de rituales de interacción (Collins, 2009)
CTE – Centro de Tecnología del Espectáculo
D – Decreto
E 1 – Entrevistado número 1 (y consecutivamente, todos los entrevistados hasta la número 20)
ECONCULT – Centro de investigación de Economía y Cultura de la Universidad de Valencia.
EE – Energía emocional (Collins, 2009)

La situación de la música clásica en España.

EEES – Espacio Europeo Educación Superior
EEUU – Estados Unidos de América
EGB – Educación General Básica
EGO – Fundación Joven Orquesta Euskal Herria
EOS – Orquesta Sinfónica de Euskadi
EPA – Encuesta Población Activa
ESCM – Escuela Superior de Canto de Madrid
ETA – Euskadi Ta Askatasuna
EUROSTAT – European Statistics
EVS – European Values Survey
FAP – Federación para la protección de la Propiedad Intelectual
FAPAE – Federaciones y Asociaciones de Productores Audiovisuales
FCS – Framework for Cultural Statistics
FES – Federación Española de Sociología.
FESNOJIV - Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela
FET – Falange Española Tradicionalista
FORTA – Federación de Organismos de radio y televisión Autonómicos
IASPM – International Association for the Study of Popular Music
ICEX – Instituto Español de Comercio Exterior
INAEM – Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música.
INE – Instituto Nacional de Estadística.
ISBN – International Standard Book Number
ISMN – International Standard Music Number
JOGC - Joven Orquesta de Gran Canaria
JOGV – Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana
JONC – Joven Orquesta Nacional de Cataluña
JONDE – Joven Orquesta Nacional de España
JONS – Junta de Ofensiva Nacional Sindicalista
JOPMA – Joven Orquesta Provincial de Málaga
JORCAM – Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
JOSAL – Joven Orquesta Sinfónica de Andalucía Centro
JOSCyL – Joven Orquesta Sinfónica de Castilla y León
JOSG – Joven Orquesta Sinfónica de Granada
JOSPA – Joven Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias
JOSS – Joven Orquesta Sinfónica de Soria
JOSSV – Joven Orquesta Sinfónica Solidaria de Valencia
JOST – Joven Orquesta Sinfónica de Tenerife
JOSVA – Joven Orquesta Sinfónica de Valladolid
LG – Ley General
LGE – Ley General Educación
LOE – Ley Orgánica de Educación
LOECE – Ley Orgánica de Estatutos de Centros Escolares
LOGSE – Ley de Organización General del Sistema Educativo

LOMCE – Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa
 MCU - Ministerio de Cultura.
 MIOR – Mapa de Infraestructuras, Operaciones y Recursos Culturales
 MIRE – Mapa Informático de Recintos Escénicos
 NBA – National Basketball Association
 OCUMA – Orquesta de Cámara de la Universidad de Málaga
 OJA – Orquesta de Jóvenes aspirantes de la Orquesta Sinfónica de Albacete
 OJA – Orquesta Joven Andalucía
 OJAL – Orquesta Joven de Almería
 OJEX – Orquesta Joven Extremadura
 OJRM – Orquesta Joven de la Región de Murcia
 OJSG – Orquesta Joven Sinfónica de Galicia
 ONE – Orquesta Nacional de España
 OSCA – Orquesta Sinfónica Ciudad de Atarfe
 OSG – Orquesta Sinfónica de Galicia
 OSI – Orquesta Sinfónica Iuventus
 OSJA – Orquesta Sinfónica Joven del Aljarfe
 PEN – Plan Estadístico Nacional
 PIB – Producto Interior Bruto
 PP – Partido Popular
 PSOE – Partido Socialista Obrero Español
 RAE – Real Academia Española
 RD – Real Decreto
 REIS – Revista Española de Investigaciones Sociológicas.
 REOP – Revista Española de la Opinión Pública.
 RI – Ritual Interacción (Collins, 2009)
 RNE – Radio Nacional de España
 ROSS – Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
 RTVE – Radio Televisión Española
 SEDEM – Sociedad Española de Musicología
 SGAE – Sociedad General de Autores y Editores.
 SIBE – Sociedad Española de Etnomusicología.
 STS – Sentencia Tribunal Superior
 TRANS – Revista Transcultural de Música, editada por el SIBE.
 TRI – Teoría de los rituales de interacción (Collins, 2009).
 TVE – Televisión Española
 UAM – Universidad Autónoma de Madrid.
 UCD – Unión Centro Democrático
 UCM – Universidad Complutense de Madrid.
 UFI – Unión Fonográfica Independiente
 UNESCO – Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
 UVE – Unión Videográfica Española
 WVS – World Values Survey

Anexo 2: Relación de Orquestas por CCAA

RELACIÓN DE ORQUESTAS POR COMUNIDAD AUTÓNOMA		
COMUNIDAD AUTÓNOMA	ORQUESTAS	Nº ORQUESTAS
Valencia	<ul style="list-style-type: none"> -Coro y Orquesta Maestro Ricardo Lafuente Salinas de Torrevieja -Orquesta Barroca de Valencia -Orquesta Barroca La Dispersione -Orquesta de Cámara "Liga Saguntina" -Orquesta de Cámara Turiae Camerata -Orquesta del Ateneo Musical de Cullera -Orquesta la Valldigna -Orquesta Lira Numantina -Orquesta Sinfónica "Ciudad de Requena" -Orquesta Sinfónica Alcoyana -Orquesta Sinfónica Ciutat d'Elx -Orquesta Sinfónica de Alicante -Orquesta Sinfónica de Valencia -Orquesta Sinfónica del Mediterráneo -Orquesta Sinfónica del Teatro Chapí -Orquesta Sinfónica Primitiva de Llíria -Orquesta Sinfónica Santa Cecilia de Cullera -Orquesta Sinfónica Teatro Castelar , Elda -Orquestra de València* -Orquestra Ciutat de Sueca de la Societat Ateneu Musical -Orquestra Ciutat de Torrent -Orquestra de la Comunitat Valenciana -Orquestra Simfònica Castelló -Orquestra Simfònica de la Ribera -Orquestra Simfònica Unió Musical de Llíria 	25
Andalucía	<ul style="list-style-type: none"> -Asociación Orquesta de Cámara de Málaga -Orquesta Arsian Música, Málaga -Orquesta Barroca de Granada -Orquesta Barroca de Sevilla -Orquesta Bética Filarmónica, Sevilla -Orquesta Ciudad de Almería -Orquesta Ciudad de Granada* -Orquesta Ciudad de Priego, Córdoba -Orquesta de Cámara Andaluza 	21

	<ul style="list-style-type: none"> -Orquesta de Cámara Manuel Castillo -Orquesta de Córdoba* -Orquesta del Collegium Musicum, Marbella -Orquesta Filarmónica de Málaga* -Orquesta Manuel de Falla -Orquesta Sinfónica Ciudad de Atarfe -Orquesta Sinfónica Ciudad de Linares -Orquesta Sinfónica de Algeciras "Amigos de la Música" -Orquesta Sinfónica de Huelva -Orquesta Sinfónica de Jaén -Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga* -Real Orquesta Sinfónica de Sevilla* 	
Madrid	<ul style="list-style-type: none"> -Orquesta Barroca de Conde Duque -Orquesta Capilla Clásica de Madrid -Orquesta Ciudad de Alcalá -Orquesta Clásica de Madrid -Orquesta Clásica Santa Cecilia, Madrid -Orquesta de Cámara "Andrés Segovia" -Orquesta de Cámara Carlos III -Orquesta de Cámara de España -Orquesta de Cámara Reina Sofía -Orquesta de Cámara Solistas de Madrid -Orquesta de Cámara Villa de Madrid -Orquesta de Cuerda Atelier Gombau -Orquesta de la Comunidad de Madrid ORCAM* -Orquesta San Jerónimo el Real -Orquesta Filarmonía -Orquesta Filarmónica de España OFE -Orquesta Filarmónica del Mediterráneo -Orquesta Martín i Soler -Orquesta Metropolitana de Madrid -Orquesta Nacional de España ONE* -Orquesta Sinfónica Arturo Soria -Orquesta Sinfónica Bartolomé Pérez Casas -Orquesta Sinfónica Chamartín -Orquesta Sinfónica de la Catedral de Madrid -Orquesta Sinfónica de Madrid -Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid -Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española OSRTVE* -Orquesta Sinfónica Freixenet -Orquesta Sinfónica Iuventas 	30

	-Orquesta Sinfónica San Carlos	
Cataluña	-Orquesta Sinfónica Camerata XXI, Reus -Orquesta de Cambra Granollers -Orquesta Ciutat Vella -Orquesta de Cambra Catalana OCC -Orquesta Barroca Catalana -Orquesta Berguedá -Orquesta Calí Cor Signum -Orquesta Camera Musicae -Orquesta de Cadaqués -Orquesta de Cambra Carles Altayó -Orquesta de Cambra d'Agramunt -Orquesta de Cambra de Granollers -Orquesta de Cambra de l'Empordà -Orquesta de Cambra de la Garriga -Orquesta de Cambra de la Noguera -Orquesta de Cambra de Virtèlia -Orquesta de Cambra del Garraf -Orquesta de Cambra Gèrminans -Orquesta de Cambra Terrassa 48 -Orquesta de Cambra Vila de Gràcia -Orquesta del Caos -Orquesta Filharmònica de Catalunya OFC -Orquesta Segle XXI -Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya OBC* -Orquesta Simfònica del Gran Teatre del Liceu -Orquesta Simfònica del Vallés* -Orquesta Simfònica Empordà Llenguadoc Roselló -Orquesta Simfònica Julià Carbonell de les Terres de Lleida* -Orquesta Simfònica Sant Cugat	29
Galicia	-Orquesta Clásica de Vigo -Orquesta de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Galicia -Orquesta de Cámara Solistas de Galicia -Orquesta Gaos -Orquesta Municipal de Xove -Orquesta Sinfónica de Galicia* -Orquesta de Cámara Galega -Orquesta Vigo 430	8
País Vasco	-Orquesta Sinfónica de Euskadi* -Orquesta Bilbao Filarmonía -Orquesta de Cámara de Bilbao -Orquesta de Cámara de Vitoria	6

	-Orquesta Sinfónica de Bilbao BOS* -Orquesta Sinfonietta Ricercare	
Aragón	-Orquesta de Cámara de Huesca -Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza, Grupo Enigma* -Orquesta de Cámara del CSMA "Camerata Aragón" -Orquesta Reino de Aragón ORA -Orquesta Sinfónica Goya	5
Asturias	-Orquesta Oviedo Filarmonía -Orquesta Sinfónica de Gijón -Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias*	3
Baleares	-Orquesta de Cambra Els Solistes de Mallorca -Orquesta de Cambra Illa de Menorca -Orquesta Simfònica Ciutat d'Eivissa -Orquesta Simfònica de Balears "Ciutat de Palma"*	4
Canarias	-Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria -Orquesta Filarmónica de Gran Canaria* -Orquesta Sinfónica de Las Palmas -Orquesta Sinfónica de Tenerife* -Orquesta Sinfónica del Atlántico (Las Palmas)	5
Cantabria	-Orquesta de Acordes Cántabros -Orquesta de Cámara Europa Concentus Musicus	2
Castilla La Mancha	-Orfeo Orquesta de Cámara (Ciudad Real) -Orquesta de Cámara Mozart, Albacete -Orquesta Filarmónica de Cuenca -Orquesta Filarmónica de la Mancha -Orquesta Filarmónica de Toledo -Orquesta Sinfónica de Albacete -Orquesta Sinfónica de Ciudad Real -Orquesta Sinfónica la Mancha	8
Castilla León	-Orquesta Ciudad de Palencia -Orquesta de Cámara Claroscuros, Valladolid -Orquesta de Cámara de San Benito, Valladolid -Orquesta de Cámara Ibérica -Orquesta Filarmónica de Valladolid -Orquesta Sinfónica Ciudad de León Odón Alonso -Orquesta Sinfónica de Ávila -Orquesta Sinfónica de Burgos* -Orquesta Sinfónica de Castilla y León*	9

La situación de la música clásica en España.

Extremadura	-Fundación Orquesta de Extremadura -Orquesta de Cámara A.M.B. (Asociación Musical Bernálbez) -Orquesta de Extremadura*	3
La Rioja	-Orquesta Sinfónica de La Rioja	1
Murcia	-Orquesta de Cámara de Cartagena -Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia*	2
Navarra	-Orquesta Sinfónica de Navarra Pablo Sarasate*	1
Ceuta y Melilla	-Orquesta Ciudad de Ceuta -Orquesta Sinfónica Ciudad de Melilla*	2
Total nº orquestas		164

*Orquestas con temporada.

Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos del "Centro de Documentación de Música y Danza". Datos consultados en septiembre 2013.

Anexo 3: Transferencia de las competencias de Educación

A continuación se detallan los Reales Decretos de traspasos de funciones y servicios educativos desde la aprobación de la “Constitución Española” y la fecha de efectividad de los mismos:

COMUNIDAD AUTÓNOMA	REAL DECRETO	EFFECTOS DE LOS TRASPASOS
Andalucía	3936/1982, de 29 de diciembre; BOE 22.1.1983	1.1.1983
Aragón	1982/1998, de 18 de septiembre; BOE 23.10.1998	1.1.1999
Asturias	2081/1999, de 30 de diciembre; BOE 4.2.2000	1.1.2000
Baleares	1876/1997, de 12 de diciembre; BOE 16.1.1998	1.1.1998
Canarias	2091/1983, de 28 de julio; BOE 6.8.1983	1.7.1983
Cantabria	2671/1998, de 11 de diciembre; BOE 20.1.1999	1.1.1999
Cataluña	2809/1980, de 3 de octubre; BOE 31.12.1980	1.1.1981
Castilla y León	1340/1999, de 31 de julio; BOE 1.9.1999	1.1.2000
Castilla-La Mancha	1844/1999, de 3 de diciembre; BOE 29.12.1999	1.1.2000
Extremadura	1801/1999, de 26 de noviembre; BOE 21.12.1999	1.1.2000
Galicia	1763/1982, de 24 de julio; BOE 31.7.1982	1.7.1982
Madrid	926/1999, de 28 de mayo; BOE 30.6.1999	1.7.1999
Murcia	938/1999, de 4 de junio; BOE 30.6.1999	1.7.1999
Navarra	1070/1990, de 31 de agosto; BOE 1.9.1990	1.9.1990
País Vasco	2808/1980, de 26 de agosto; BOE 31.12.1980	1.1.1981
Rioja (La)	1826/1998, de 28 de agosto; BOE 24.9.1998	1.1.1999
C. Valenciana	2093/1983, de 28 de julio; BOE 6.8.1983	1.7.1983

Fuente: <http://www.educacion.gob.es/cescs/introduccion.e.htm>

Anexo 4: Cronología de la legislación educativa en España.

AÑO	LEY	SIGLAS	PROMOTOR	DESCRIPCIÓN
s.XIX 1857	Ley de Instrucción Pública o Ley Moyano		Claudio Moyano, Ministro de Fomento.	La <i>Ley de Instrucción Pública</i> de 9 de septiembre de 1857 <i>Ley Moyano</i> , fue la primera <i>Ley General de Educación</i> en regular el sistema educativo español impulsada por el gobierno progresista. Se inspiró en el <i>Proyecto de Instrucción Pública</i> de 1855 del entonces Ministro de Fomento Manuel Alonso Martínez.
S. XX 1966	Reglamento General de Conservatorios de Música	Plan del 66		Decreto 2618/1966 de 10 de septiembre, BOE del 24 octubre. Es el Plan que todavía permanece latente.
1970	Ley de Villar Palasí o Ley General de Educación	LGE	José Luis Villar Palasí, Ministro de Educación.	Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. Se cree que ha llegado la hora de reformar el sistema educativo tras la elaboración de un <i>Libro Blanco</i> en el que se hizo un diagnóstico del sistema educativo español y se animaba a emprender reformas urgentes. *Importante para la música, porque abría la posibilidad de incorporación de las artes a la enseñanza universitaria, aunque sin establecer ni la forma ni los plazos.
1978	Constitución Española			Establece los principios básicos que presiden todas las posteriores legislaciones en materia de educación.
1980	Ley Orgánica de Estatutos de Centros Escolares	LOECE	UCD	
1985	Ley Orgánica del Derecho a la Educación	LODE	PSOE	
1990	Ley de Organización General del	LOGSE	PSOE	Dentro de esta ley, se incluye la Orden Ministerial que

	Sistema Educativo			regula el funcionamiento de las Escuelas Municipales de Música
1995	Ley de participación, evaluación y gobierno de los centros docentes	LOPEG	PSOE	
2002	Ley Orgánica de las cualificaciones y de la formación profesional	LOCFP	PP	Incumbe a la Formación Profesional
2002	Ley Orgánica de Calidad de la Educación	LOCE	PP	Respeto el marco de LODE y LOGSE
2006	Ley Orgánica de Educación	LOE	PSOE	La llegada al gobierno del PSOE paraliza la LOCE y aprueba la LOE.
2010	Plan Bolonia		Ley europea	Integración del espacio universitario europeo. *Problemas de aplicación: sentencias Tribunal Superior ¹¹² , anulando la denominación de Grado para los Centros de Enseñanzas Artísticas Superiores.
2014	LOMCE. Ley Wert	LOMCE	PP	Disminución de las horas lectivas de música. Carácter optatividad: posibilidad de acabar estudios de secundaria sin estudiar música.

Fuente: Elaboración propia.

¹¹² El Supremo ha dado la razón a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada que impugnó el Real Decreto 1614/2009 donde se ordenan las Enseñanzas Artísticas Superiores en España [2]. Y lo ha hecho dejando claro dos aspectos:

1. Los Grados y Máster son títulos universitarios y no puede venir un Real Decreto por su cara bonita a atribuir su oferta a otros centros, por muy superiores que sean.
2. La Universidad tiene perfecto derecho a establecer, si lo estima oportuno, los estudios que actualmente imparten los centros superiores de enseñanzas artísticas (música, danza, arte dramático, conservación, restauración de bienes culturales, diseño y artes plásticas, entre los que se incluyen los de cerámica y de vidrio)

Anexo 5: Tabla comparativa de los precios de la música clásica y del deporte.

RANGO DE PRECIOS DE EVENTOS MUSICALES					
TEATRO REAL (Madrid) Aforo: 1.746	ÓPERA ESTRENO	ÓPERA	ÓPERA VERSIÓN CONCIERTO	RECITAL “JOYCE DI DONATO”	OTROS RECITALES
	de 363 a 10 €(363, 320, 221, 117, 81, 44, 26, 10)	de 203 a 8 € (203, 179, 125, 90, 64, 34, 22, 8)	de 133 a 8 € (133, 124, 87, 63, 44, 21, 12, 8)	de 86 a 8 € (86, 78, 55, 39, 28, 16, 11, 8)	de 66 a 8 € (66, 61, 43, 30, 21, 12, 10, 8)
TEATRO LICEU (Barcelona) Aforo: 2.292	Actualmente, en el Teatro del Liceu no se hace diferencias de precios respecto a los días de estrenos de las óperas.	ÓPERA	ÓPERA VERSIÓN CONCIERTO	RECITAL “JOYCE DI DONATO”	
		de 233 a 11´75 € (233, 175, 137´75, 96´25, 66, 46, 33´50, 11´75)	de 145´75 a 9´50 € (145´75, 107´50, 82´25, 60´50, 41´50, 29´25, 22´75, 9´50)	de 122 a 9 €(122, 90´75, 72´75, 50´50, 34´75, 25´75, 19, 9)	
AUDITORIO NACIONAL (Madrid) Aforo: 2.324 (Sala Sinfónica)	CICLO IBERMÚSICA	OCNE	FUNDACIÓN EXCELENCIA	UNIVERSO BARROCO	
	de 179 a 66 €(179, 162, 118, 66)	de 29 a 6 €(29, 22, 14, 6) domingos 16 a 4 €(16, 13, 9, 4)	de 50 a 15 €(50, 45, 40, 35, 30, 25, 20, 15)	de 40 a 14 €(40, 32, 24, 18, 15)	
AUDITORI (Barcelona) Aforo: 2.200		OBC	29 TEMPORADA IBERCÁMARA	XXXV FESTIVAL MÚSICA ANTIGUA	
		de 73 a 23 € (dependiendo obra, 51, 37, 23 o 73, 57, 39)	de 98 a 14 €(98, 81, 73, 52, 34, 30, 20, 14)	de 90 a 17 € (dependiendo artistas y obras, 90, 68, 51, 28 o 39, 28 o precios únicos 28 y 17)	

AUDITORIO “MIGUEL DELIBES” (Valladolid) Aforo: 1.712				RECITAL “JOYCE DI DONATO”	PRECIOS VARIOS
				32 €(precio único)	de 32 a 6 €(32, 27, 22, 12, 6)
RANGO DE PRECIOS DE EVENTOS DEPORTIVOS					
REAL MADRID FUTBOL CLUB Aforo: 85.45	ENTRADAS VIP LIGA RAYO	LIGA RAYO	LIGA BARÇA	CHAMPIONS	
	de 410 a 225 €(410, 275, 225)	de 110 a 20 €(110, 90, 85, 70, 65, 60, 50, 45, 40, 25, 20)	de 1.700 a 850 €(1.700, 1.210, 850)		
FUTBOL CLUB BARCELONA Aforo: 98.787	Precio entradas en relación a las 7 categorías según las que se clasifican los partidos.	LIGA RAYO	LIGA REAL MADRID	CHAMPIONS	
		de 81 a 19 €(81, 59, 65, 45, 42, 29, 25, 19)	de 298 a 98 €(298, 218, 239, 163, 149, 122, 112, 98)	de 179 a 64 €(179, 144, 151, 96, 79, 71, 64). Contra el MILAN	
REAL VALLADOLID FUTBOL CLUB Aforo: 26.512		ATH. MADRID			
		de 55 a 25 €(55, 50, 40, 35, 30, 25)			
REAL MADRID BALONCESTO Aforo: 15.000 Palacio de los Deportes 12.442 Caja Mágica	ENTRADAS VIP LIGA MANRESA	LIGA MANRESA	EUROLIGA		
	125 y 100 €	45 a 5 €(45, 40, 30, 20, 15, 12, 10, 8, 5)			
FC BARCELONA REAGAL Aforo: 7.585	A++	C	B - MANRESA	Precios entradas en relación a las 5 categorías según las que se clasifican los partidos.	
	de 72 a 32 €(72, 65, 52, 42, 32)	de 29 a 9 €(29, 24, 19, 14, 9)	de 41 a 14 €(41, 35, 27, 19, 14)		
CLUB BALONCESTO		UNICAJA			

La situación de la música clásica en España.

VALLADOLID – BLANCOS RUEDA VALLADOLID Aforo: 6.500		de 15 y 5 €		
--	--	-------------	--	--

Fuente: Elaboración propia.

Datos extraídos de las páginas web de las diferentes instituciones, para la temporada 2012/2013:

Teatro Real: www.teatro-real.com , Auditorio Nacional de Madrid: www.auditorionacional.mcu.es , Liceu de Barcelona: www.liceubarcelona.cat , Auditori de Barcelona: www.auditorio.cat/es/ , Auditorio “Miguel Delibes”, Valladolid: www.auditoriomigueldelibes.com , Real Madrid Fútbol Club: www.realmadrid.com , Futbol Club Barcelona: www.fcbarcelona.es , Real Valladolid Fútbol Club: www.realvalladolid.es , Real Madrid Baloncesto: www.realmadrid.com/baloncesto , FC Barcelona Reagal: www.fcbarcelona.es/baloncesto , Club Baloncesto Valladolid. Blancos Rueda Valladolid: www.cbvalladolid.es . El Club de Baloncesto Valladolid-Blancos Rueda descendió de la liga ACB a la liga Adecco Oro en la temporada siguiente a la aquí mencionada, es decir en la temporada 2013/2014.

Anexo 6: Reconstrucción histórica de los grupos de influencia en el contexto musical del s. XX en España

